

UNICEUB - CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS - FASA
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA ACADÊMICA

VISÕES SOBRE O JORNALISMO CULTURAL NO BRASIL E ANÁLISE DA SEÇÃO SOBRE CINEMA DA REVISTA *VEJA*

HUMBERTO REZENDE DO CARMO
MATRÍCULA Nº 971218/6

Brasília/DF, junho de 2005

HUMBERTO REZENDE DO CARMO

VISÕES SOBRE O JORNALISMO CULTURAL NO BRASIL E ANÁLISE DA SEÇÃO SOBRE CINEMA DA REVISTA *VEJA*

Monografia apresentada como requisito
para conclusão do curso de bacharelado
em Comunicação Social – Jornalismo, do
UniCeub – Centro Universitário de Brasília

Professor orientador: Érico Silveira

Brasília/DF, junho de 2005

“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte.”

André Bazin

Agradecimentos,
Aos professores Érico Silveira, Antônio
Barros, Regina Alvarez, Severino Francisco,
Paulo Paniago e Lundi.
À torcida organizada: meus pais, irmãos e
amigos.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Jornalismo cultural como objeto de estudo.....	3
1.1. Objetivo e problema.....	4
1.2. Metodologia.....	7
1.2.1. A escolha da revista <i>Veja</i>	8
1.2.2. O uso da análise de conteúdo.....	9
2. Jornalismo cultural: história e visões.....	11
2.1. Um pouco da história do jornalismo cultural.....	11
2.1.2. A história do jornalismo cultural no Brasil.....	16
2.2. Visões sobre o jornalismo cultural brasileiro.....	18
2.2.1. A busca por um jornalismo cultural de qualidade.....	25
3. Análise da seção sobre cinema da revista <i>Veja</i>	31
3.1. Constituição do “corpus”.....	31
3.2. Decomposição do “corpus” em unidades e reagrupamento das mesmas.....	35
3.2.1. A nacionalidade das produções criticadas.....	36
3.2.2. Espaço dado às matérias.....	37
3.2.3. Uso de adjetivos.....	38
3.2.4. Ocorrência de paráfrase, análise, comentário e interpretação.....	39
4. Conclusão.....	46
5. Bibliografia de referência.....	49
6. Anexos.....	52

RESUMO

Pesquisa sobre a produção atual do jornalismo cultural brasileiro nos veículos impressos de grande circulação. Constata que as críticas feitas pelos mais diferentes autores sobre a baixa qualidade do jornalismo cultural publicado nesses veículos se confirmam depois de uma análise do conteúdo apresentado na seção sobre cinema da revista *Veja*.

PALAVRAS CHAVES

Jornalismo cultural, crítica, cinema, revista *Veja*, análise de conteúdo.

Introdução

A idéia para a realização deste trabalho surgiu durante o curso de Jornalismo Opinativo, no curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília (UniCeub), em 2003. Na época, o responsável pela disciplina era o professor Antônio Barros, que levou para sala de aula alguns textos de autores que pensavam a questão do jornalismo cultural no Brasil, em especial a crítica cultural publicada nos veículos impressos de grande circulação no país.

Os autores estudados naquela disciplina teciam críticas fortes sobre a atual produção jornalística brasileira na área de cultura e aquilo nos chamou a atenção. Eram críticas que de certa forma já havíamos percebido na leitura cotidiana de jornais e revistas brasileiros, mas que ainda não haviam sido identificadas com a clareza que aqueles autores demonstravam.

Como em outras disciplinas do curso de Jornalismo nos foi possível tomar contato com a metodologia de Análise de Conteúdo, pensamos em uma forma de usar a referida metodologia para investigar se aquelas críticas seriam confirmadas caso escolhêssemos um veículo de grande circulação brasileiro e fizéssemos nele uma análise mais cuidadosa. Foi dessa curiosidade, que é, na verdade a principal questão deste estudo, que iniciamos este trabalho, que está dividido em três capítulos principais.

No primeiro capítulo, apresentamos o problema a ser investigado e a justificativa do trabalho. Descrevemos ainda, de forma mais sucinta, a discussão que cerca o jornalismo cultural hoje, que na visão de diversos autores vive uma crise de qualidade, não só no Brasil, mas também em outros países. Nessa primeira parte também explicamos a metodologia de pesquisa adotada.

O segundo capítulo aprofunda a discussão teórica em torno do jornalismo cultural. Depois de traçar um histórico do gênero na Europa, Estados Unidos e Brasil, passamos ao estudo das diferentes visões, buscando identificar em alguns autores as características que definem o que é um jornalismo cultural feito com qualidade. Essa análise serve para a elaboração dos critérios usados para a investigação realizada no capítulo seguinte, utilizando a metodologia da Análise de Conteúdo.

O terceiro capítulo consiste na verificação das categorias identificadas no capítulo 2 em uma pesquisa de análise de conteúdo da seção de cinema da revista *Veja*, que foi o veículo de grande circulação nacional escolhido para nossa análise. Ao todo, foram selecionadas 12 edições publicadas no ano de 2004, que resultou numa amostra de 21 matérias sobre cinema publicadas na revista. Depois de concluído o terceiro capítulo, reservamos um espaço para nossas considerações finais.

1. JORNALISMO CULTURAL COMO OBJETO DE ESTUDO

O universo no qual este estudo se insere é, de forma mais ampla, o campo do jornalismo cultural, ou seja, o da produção jornalística a respeito de eventos e fatos relacionados à produção artístico-cultural. Ou ainda, na percepção de Daniel Piza, o jornalismo praticado nos “segundos cadernos”¹, como são conhecidas as seções dos jornais e revistas que trazem informações sobre cinema, literatura, teatro, dança, artes plásticas, música e demais formas de expressão artística. E aí, Piza inclui tanto as críticas produzidas a respeito de alguma produção artística quanto o que ele chama de “hard news (as notícias mais quentes, inadiáveis)”.²

Limitando mais o objeto de estudo aqui analisado, esclarecemos que o objetivo desta monografia é compreender de melhor maneira o jornalismo cultural praticado atualmente na imprensa brasileira. E, ainda mais especificamente, nos jornais e revistas brasileiros de grande circulação nacional, e não nas publicações especializadas, voltadas para um público mais restrito. Uma primeira pergunta que pode ser formulada, portanto, ainda que seja um tanto genérica, é: que tipo de jornalismo cultural os grandes jornais e revistas brasileiros produzem atualmente?

Ao fazermos essa primeira escolha, nossa primeira delimitação, somos levados para o estudo, na verdade, de uma aparente crise. No caso, a crise pela qual passa hoje o jornalismo cultural – não só aquele produzido no Brasil, mas também em outros países –, na visão de vários autores. Essa referida crise é identificada hoje por profissionais que atuam na mídia ou que a estudam, em diferentes partes do mundo, como sinaliza Piza: “Em todos os países há uma noção de ‘crise’ vigente. O jornalismo cultural, dizem os nostálgicos, já não é mais o mesmo”.³

Como o uso das expressões “nostálgicos” e “já não é mais o mesmo” indica, a crise do jornalismo cultural atual surge da comparação da produção de hoje com aquela realizada em outras épocas. Como veremos mais detalhadamente adiante, autores como o próprio Piza e José Marques de Melo, alguns com mais pessimismo que outros, observam uma queda de qualidade no jornalismo cultural nos últimos

¹ PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. 1ª ed., São Paulo: Contexto, 2003. p. 7

² Idem, p. 8

³ Idem, p. 33

anos. Queda que resulta em análises e reflexões cada vez mais superficiais e voltadas apenas para orientar o consumo de bens culturais por parte dos leitores. Na visão de Melo, o que predomina hoje na imprensa brasileira é “uma apreciação das obras-de-arte ou dos produtos culturais com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores”.⁴

1.1. Objetivo e problema

Feita uma primeira análise da conjuntura atual e da discussão que cerca o atual jornalismo cultural, que serão mais aprofundadas no capítulo seguinte, e já tendo feito um primeiro recorte no universo a ser estudado, podemos passar à explicação do objetivo deste trabalho, que é um tanto mais específico que a primeira pergunta formulada anteriormente. O que buscaremos nas próximas páginas é averiguar, a partir da análise de textos recentes de jornalismo cultural publicados na grande imprensa brasileira, a existência ou não dessa crise apontada por alguns autores. A pergunta inicial se transforma, portanto, na seguinte: de fato o jornalismo cultural brasileiro hoje praticado nos grandes veículos impressos peca pela falta de qualidade?

Responder a esse problema é, portanto, o objetivo deste trabalho. Porém, a elaboração dessa pergunta nos leva a dois outros questionamentos que precisam ser esgotados antes de prosseguirmos. O primeiro deles diz respeito à relevância enquanto problema científico. Por que deveríamos investigar se as críticas que determinado grupo de autores faz ao jornalismo cultural brasileiro na atualidade confirmam-se caso seja feita uma análise do que tem sido publicado recentemente? O segundo questionamento é de que forma poderemos discutir a qualidade da produção jornalística atual. Ou seja, que parâmetros usaremos para julgar se os textos analisados tem ou não qualidade?

Primeiro, analisemos o questionamento sobre a relevância do problema apresentado. Consideramos que a investigação tem relevância por dois motivos. O primeiro relaciona-se com a própria discussão gerada por esses autores. Se há uma crítica sendo feita à produção jornalística de um determinado seguimento da mídia

⁴ MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2ª ed. rev., Petrópolis: Vozes, 1994. p. 7

brasileira, nada mais oportuno que lançar mão de metodologias científicas para confirmar se as críticas têm ou não fundamento.

O segundo motivo que torna a pesquisa relevante vem da constatação de que, havendo ou não crise no jornalismo cultural, esta não diz respeito à popularidade dos segundos cadernos junto ao público. Ou seja, a crise apontada pelos estudiosos não se manifesta por meio de falta de interesse dos leitores pelas seções de cultura dos grandes jornais e revistas brasileiros. Pelo contrário, como observa Piza, o gênero conta ainda com enorme popularidade, entre leitores e estudantes de comunicação:

“Pequeno panorama histórico é suficiente para mostrar que grandes publicações e autores do passado têm hoje poucos equivalentes; mais que uma perda de espaço, trata-se de uma perda de consistência e ousadia, e como causa e efeito, uma perda de influência. (...) Mas é bom observar que, ironicamente, as seções culturais dos grandes jornais continuam entre as páginas mais lidas e queridas e, como venho notando no dia-a-dia do meu trabalho e seminários a que compareço, o jornalismo cultural vem ganhando mais e mais status entre os jovens que pretendem seguir a profissão.”⁵

Mais adiante, Piza volta a discorrer sobre este tema:

“O triste é que esses segundos cadernos são mais importantes para os jornais e revistas do que eles costumam imaginar. Não só as pesquisas de leitura em cada publicação apontam, na maioria dos casos, a seção como a primeira ou a segunda mais lida depois da primeira página (ajudada, como se sabe, por coisas como quadrinhos, coluna social e horóscopo), mas também é dali que o leitor, muitas vezes, extrai suas referências afetivas, suas pontes cativas com a publicação”.⁶

⁵ PIZA. Op. Cit. p. 5

⁶ PIZA. Op. Cit. p. 63

Ou seja, a partir dessa constatação, temos que, caso os autores que serviram de inspiração para esta monografia estejam certos, o público leitor dos veículos impressos brasileiros está recebendo, quando compra um jornal ou revista de grande circulação, um jornalismo de baixa qualidade justamente em uma das seções que mais lhe interessa. E mais: se essa baixa qualidade é observada quando comparada com momentos anteriores do jornalismo cultural, isso significa que a baixa qualidade não é um problema inevitável, que uma prática melhor do jornalismo cultural é possível e viável. Daí a relevância do questionamento.

Passemos agora ao segundo questionamento que o problema proposto neste trabalho suscita (relembrando a pergunta: “de fato o jornalismo cultural brasileiro hoje praticado nos grandes veículos impressos peca pela falta de qualidade?”). Além de sua relevância ou não, este problema levanta a questão do que vem a ser um jornalismo de boa ou má qualidade.

Melhor esclarecendo, para que a investigação ocorra de forma objetiva, precisamos evitar a todo custo uma análise subjetiva do que vem a ser falta ou presença qualidade. Para que este trabalho tenha relevância acadêmica e social, precisaremos buscar critérios que nos permitam analisar a produção jornalística atual da forma mais objetiva possível, não permitindo que nossas impressões pessoais, preconceitos, nosso “*bias*”, como previne Mirian Goldenberg ⁷, influenciem nos resultados e conclusões alcançados.

A busca pela objetividade é uma discussão constante no meio acadêmico. Para Goldenberg, pesquisadores da área das ciências sociais podem encontrar dificuldade de não se deixarem influenciar pela própria visão e por seus preconceitos. Mesmo assim, ela deve ser buscada, como a autora deixa claro na seguinte passagem:

“Cientistas sociais como Max Weber, Pierre Bourdieu e Howard Becker acreditam ser fundamental a explicitação de todos os passos da pesquisa para evitar o *bias* do pesquisador. Recusam a suposta neutralidade do pesquisador quantitativista e propõem que o pesquisador tenha

⁷ GOLDENBERG, Miriam. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 44

consciência da interferência de seus valores na seleção e encaminhamento do problema estudado. A tarefa do pesquisador é reconhecer o bias para poder prevenir sua interferência nas conclusões. (...) Não podendo ser realizada a objetividade nas pesquisas sociais, e o conhecimento objetivo e fidedigno permanecendo como ideal da ciência, o pesquisador deve buscar o que Pierre Bourdieu chama de objetivação: o esforço controlado de conter a subjetividade. Trata-se de um esforço porque não é possível realizá-lo plenamente, mas é essencial conservar-se essa meta, para não fazer do objeto construído um objeto inventado.”⁸

Como a intenção deste trabalho é chegar ao final da pesquisa com um “objeto construído” e não “inventado”, estabeleceremos uma metodologia que oriente toda a pesquisa e a torne o mais objetiva e livre de preconceitos possível, como passaremos a descrever agora.

1.2. Metodologia

O procedimento adotado neste trabalho será composto de duas partes distintas, mas igualmente essenciais para que alcancemos nosso objetivo. A primeira delas trata-se de uma pesquisa bibliográfica a respeito do que foi publicado sobre o jornalismo cultural, sobretudo o brasileiro, nos últimos anos.

Nesta etapa, o que buscaremos é identificar os pontos em comum das análises de diferentes autores, suas principais críticas e opiniões a respeito do que é um jornalismo cultural de boa qualidade. Dessa forma, poderemos traçar um panorama geral de como os especialistas que se dedicaram a estudar esse campo do jornalismo o enxergam hoje e como gostariam de vê-lo.

Nesta etapa estaremos preocupados em entender o processo histórico do jornalismo cultural, de seu início, se é que é possível estabelecer o momento de seu surgimento, até os dias de hoje. Além disso, vamos reunir os principais pontos de convergência das diferentes visões desses especialistas para que formulemos então uma só crítica, coesa, da produção brasileira atual de jornalismo cultural.

⁸ GOLDENBERG. Op. Cit. p. 45

Esta etapa é de fundamental importância, pois será ela que nos dará os critérios que usaremos para analisar as matérias publicadas na mídia brasileira. Nela, além de compreendermos a história e atual conjuntura do jornalismo cultural no Brasil, definiremos os aspectos a serem analisados na segunda etapa da pesquisa, quando usaremos a metodologia da análise de conteúdo para estudar reportagens publicadas na seção de Cinema da revista *Veja*.

1.2.1. A escolha da revista *Veja*

Aqui, chegamos a um novo recorte do nosso objeto de estudo. Para que a pesquisa seja viável, precisamos eleger um objeto mais específico dentro do, ainda enorme, universo do jornalismo cultural brasileiro praticado hoje nos veículos impressos de grande circulação.

Neste caso, elegemos para análise a seção de Cinema da revista *Veja*, publicada semanalmente pela editora Abril. A escolha foi feita seguindo determinados critérios, alguns objetivos, outros pessoais. Em primeiro lugar, a revista *Veja* é sem dúvida uma boa representante do que podemos chamar de mídia impressa de grande circulação no Brasil. De acordo com informações disponíveis no site da editora Abril, *Veja* “é hoje a maior revista em circulação no Brasil e está entre as quatro maiores revistas semanais de informação do mundo”, contando com 900.547 de assinantes, e saindo com uma tiragem de 1.093.813 exemplares semanais.⁹

Além disso, a revista *Veja* traz, em todas as suas edições, slavo edições especiais, seções dedicadas à Literatura, ao Cinema e à Televisão, além de reportagens que podem abordar outras formas de criação artística. As páginas finais da revista, agrupadas numa seção denominada *Artes e Espetáculos*, onde são publicadas essas reportagens, é o que se pode chamar de seu “segundo caderno”, uma vez que a revista não é uma publicação especializada na cobertura da área cultural, pois traz também informações sobre economia, política nacional e internacional, entrevistas com personalidades das mais diversas áreas de atuação, colunas e artigos.

⁹ *Veja*. < http://www.abril.com.br/aempresa/areasdeatuacao/revistas/pgart_030102_28102002_111.shl >. Acesso em 30 mai. 2005.

Já a escolha pela seção de Cinema foi fortemente influenciada pelo gosto pessoal do autor deste trabalho, que, por se interessar pelo assunto, costuma lê-la semanalmente. Dessa forma, este autor, ao realizar esta pesquisa, enxerga a possibilidade de obter uma melhor compreensão de um produto da mídia que costuma consumir sem um olhar tão atento como aquele a que se propõe agora.

1.2.2. O uso da análise de conteúdo

A análise das matérias da seção de cinema da revista *Veja* será feita por meio da metodologia de análise de conteúdo. A escolha desse método de pesquisa se deu devido a sua praticidade, que permite uma análise dos fenômenos de comunicação ao mesmo tempo quantitativa e qualitativa, como defendem Antonio Teixeira de Barros, Maria das Graças Targino e Eduardo Dias Manhães.¹⁰ Além disso, segundo Albert Kientz, “as comunicações de massa, sobretudo a imprensa, constituem hoje o principal campo de utilização da análise de conteúdo, a ponto desta se tornar sinônimo, ou quase, de análise de imprensa”.¹¹

O método se torna ainda mais útil ao nosso objetivo porque exige que o pesquisador, como mostra Kientz: 1) seja objetivo (o que significa realizar a pesquisa de tal forma que “as unidades decompostas na mensagem, as categorias que servem para classificá-las, as escalas utilizadas etc., devem ser definidas com clareza e uma precisão tais que outros possam fazer a mesma decomposição, operar a mesma classificação ou escalonamento”.¹²); 2) seja sistemático (“esta segunda exigência implica em que a análise deve tomar em consideração tudo o que, no conteúdo, decorre do problema estudado (...) mesmo que o investigador se depare, no decurso da análise, com elementos que prejudicam suas hipóteses”¹³); 3) aborde apenas o conteúdo manifesto (“esta exigência visa a eliminar as idéias a

¹⁰ BARROS, Antonio T. de, TARGINO, Maria das Graças, Manhães, Eduardo D. *A análise de conteúdo como método qualitativo na pesquisa em Comunicação*. Versão provisória, disponibilizada pelo autor aos alunos da disciplina Jornalismo Opinativo, do curso de Jornalismo do Uniceub, 2003. p. 1.

¹¹ KIENTZ, Albert. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 43.

¹² KIENTZ. Op. Cit. p. 156.

¹³ Idem, Idem.

priori, os preconceitos do pesquisador. A análise deve apenas abordar o conteúdo manifesto, o que foi efetivamente expresso e não o conteúdo presumido em função do que se diz ou se crê saber sobre a psicologia e as intenções dos autores-emissores”¹⁴) 4. quantifique os dados (ação que “visa dar peso e rigor à análise, substituindo o que é apenas impressão inverificável por medidas precisas”¹⁵).

Barros, Targino e Manhães explicam que análise de conteúdo não é uma só técnica, mas um conjunto de diferentes técnicas que permitem ao pesquisador, cada qual a sua maneira, investigar seu objeto de estudo. ¹⁶ Neste trabalho, nos basearemos no modelo proposto por Kientz, que prevê cinco etapas da análise: 1) definição dos objetivos da pesquisa; 2) constituição de um “corpus” (no nosso caso, fazer a seleção das reportagens que iremos estudar); 3) decompor o corpus em unidades ou itens (“isolar um ou vários elementos considerados significativos para a pesquisa em curso, extraíndo-os sistematicamente para tratá-los ulteriormente de uma forma quantitativa”); 4) reagrupar as unidades e categorias (aqui, no caso de haver inúmeras categorias, elas podem ser agrupadas em novas categorias para facilitar o estudo); e 5) tratar quantitativamente (organizar os dados colhidos em tabelas ou gráficos).¹⁷

No capítulo 3 deste trabalho, quando passaremos à análise das reportagens de *Veja*, explicaremos melhor cada etapa, inclusive as adaptações que se mostraram necessárias para a realização deste estudo.

¹⁴ Idem, p. 157.

¹⁵ Idem, Idem.

¹⁶ BARROS, TARGINO, MANHÃES. Op. Cit. p. 1

¹⁷ KIENTZ. Op. Cit. p. 160-169

2. JORNALISMO CULTURAL: HISTÓRIA E VISÕES

Neste capítulo vamos nos dedicar à pesquisa sobre o jornalismo cultural propriamente dito. Inicialmente, vamos traçar um rápido histórico do gênero na Europa, Estados Unidos e Brasil, para, em seguida, nos aprofundarmos na visão de diferentes autores sobre o que se constitui um jornalismo cultural de qualidade e como ele é visto hoje, especialmente no Brasil.

2.1. Um pouco da história do jornalismo cultural

É difícil estabelecer o momento preciso do surgimento do jornalismo cultural. Piza aponta o ano de 1711 como um marco a ser considerado, uma vez que nesta data foi criada, pelos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison, a revista diária *The Spectator*, com a finalidade de “tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembléias, casas de chá e cafés”.¹⁸ (Interessante notar que o momento citado por Piza como marco inicial do jornalismo cultural já trazia consigo a noção de distinção entre o acadêmico e o popular, expressada pelo antagonismo dos ambientes “gabinetes e bibliotecas” e “cafés e casas de chá”. Iremos nos aprofundar nessa discussão ao longo deste capítulo). A proposta de Piza coincide com a de Terry Eagleton, que localiza na *Spectator* e na *Tatler*, outra revista surgida no período, a origem da crítica jornalística.¹⁹

Dedicada a textos que tratavam de livros, ópera, costumes, música, teatro e política, a *Spectator* criou forte impacto na Londres do século XVIII, sendo amplamente discutida e moldando valores. Samuel Johnson, que se tornaria um dos críticos mais importantes de seu tempo, chegou a afirmar que “quem quiser atingir um estilo inglês deve dedicar seus dias e suas noites a ler esses volumes”, referindo-se às edições da revista.²⁰

¹⁸ PIZA. Op. Cit. p. 11.

¹⁹ BARROS, Antônio T. de. *A crítica no jornalismo opinativo*. Texto produzido como subsídio para o Núcleo de Pesquisa em Jornalismo Opinativo, formado por alunos no Curso de Jornalismo do Centro Universitário de Brasília (UnICEUB). p. 3.

²⁰ PIZA. Op. Cit. p. 12.

Na visão de Piza, por essas circunstâncias, o jornalismo cultural surge fortemente identificado com o homem urbano e moderno e influenciado pelo Humanismo.

“O jornalismo cultural, dedicado à avaliação de idéias, valores e artes, é produto de uma era que se inicia após o Renascimento, quando as máquinas começaram a transformar a economia, a imprensa já tinha sido inventada (por Gutenberg em 1450) e o Humanismo se propaga da Itália para toda a Europa, influenciando o teatro de Shakespeare na Inglaterra e a filosofia de Montaigne na França”.²¹

Passa então, a partir desse momento, a existir na Inglaterra um jornalismo que exercia forte influência sobre a mentalidade das pessoas, realizado por gente de apurado senso estético (muitos eram escritores), dentre os quais se destacavam nomes como Johnathan Swift (autor de *As Viagens de Gulliver*) e Daniel Defoe (*Robinson Crusóé*). Era uma época de grandes autores e respeitadas publicações, destacando-se Samuel Johnson, que escrevia em *The Rambler*, William Hazlitt, em *The Examiner*, e Charles Lamb, na *London Magazine*.²²

Essa produção jornalística logo evoluiria para uma análise também política que se juntou aos ensaios de arte e análises de estética. Em meados do século XVIII, o que se observava era uma produção, em toda a Europa, que influenciava e era influenciada pelo pensamento da época e movimentos de cidadania. Prova disso é a análise de alguns autores sobre a importância da imprensa para a Revolução Francesa: “A história da Revolução Francesa (1789) não seria contada sem a história do jornalismo. Como mostraram autores como Robert Darnton, foi no caldo de cultura fervido nos panfletos e pasquins nas ruas das cidades que a Revolução Francesa ganhou vigor e algum rumo”.²³

Segundo Eagleton, a análise política derivava da real função que a crítica literária tinha inicialmente para a burguesia, que à época, precisava se afirmar contra o Estado Absolutista, como nos ensina Antonio Teixeira de Barros:

²¹ Idem, Idem.

²² Idem, p. 13.

²³ Idem, p. 14.

“Na visão do autor citado, a literatura constituiu o eixo central da crítica moderna, servindo ao movimento de emancipação psicológica da média e alta burguesia, ‘como instrumento de aquisição de amor-próprio e de articulação de suas exigências humanas contra o estado absolutista e uma sociedade hierarquizada’. (...) Com o passar do tempo, a condensação ou sinopse evoluiu para a análise, a interpretação e o comentário crítico. Assim, o debate literário, ‘que anteriormente servira como forma de legitimação da sociedade cortesã nos salões da aristocracia, transformou-se numa arena que preparou o caminho para a discussão política das classes médias’”.²⁴

Barros prossegue dando mais argumentos para que o período apontado por Piza e Eagleton (início do século XVIII) seja de fato um importante marco a ser considerado da origem do jornalismo cultural e/ou opinativo, pois enxerga nas seções de opinião dos jornais e revistas de hoje heranças daquele tempo:

“A crítica que, inicialmente, na fase do jornalismo literário, limitava-se à esfera privada e atuava de forma despretensiosa, quase com a conotação de entretenimento de uma classe esclarecida, mas ociosa, com muito tempo disponível para a leitura, discussões, participação em eventos culturais e reuniões privadas, adquire conotação instrumental, na fase posterior – do jornalismo político. O estado torna-se um dos alvos principais dessa crítica. Aí está a herança do modelo jornalístico opinativo que temos hoje, em que comentários, editoriais, crônicas, artigos, ensaios e charges são utilizados como meios de expressão de julgamentos e críticas aos mais diversos segmentos sociais e seus personagens-paradigmas”.²⁵

Piza nos conta que o ensaísmo e a crítica cultural praticados por esses autores se tornariam ainda mais influentes em meados do século XIX. Nomes como

²⁴ Idem, Idem.

²⁵ Idem, Idem.

John Ruskin, na Inglaterra, e Sainte-Beve, na França, ilustram bem o status que o jornalismo cultural alcançou nesta época. O primeiro era tratado como semi-deus por seus seguidores, já o segundo elevou o status da profissão. Depois dele, o jornalista cultural podia desenvolver uma carreira exclusivamente como crítico e articulista, independente de uma produção acadêmica.²⁶

Ao final daquele século, dois outros nomes marcaram a história da imprensa européia e mundial. Émile Zola, na França, e Bernard Shaw, na Inglaterra, deram novos rumos ao jornalismo cultural, causando sempre muita polêmica e mesmo influenciando os eventos políticos de seu país. Piza considera que Shaw criou um novo tipo de jornalismo cultural:

“As críticas das artes saíram de seu circuito de marfim: Shaw as lançou no meio da arena social, exigindo que se comprometessem com as questões humanas vivas, mostrando, por exemplo, que uma ópera de Mozart era composta de muito mais elementos que as belas melodias e o figurino pomposo. O crítico cultural agora tinha de lidar com idéias e realidades, não apenas com formas e fantasias”.²⁷

Foi nesse período que o jornalismo cultural atravessou o oceano e chegou à América. A exemplo do que ocorreu na Europa, ele foi impulsionado nos Estados Unidos por nomes que logo mais tarde se revelariam também brilhantes artistas. O principal deles foi Edgar Allan Poe, que antes de ser reconhecido como poeta, seguiu a carreira de crítico e ensaísta. Outro nome que marcou a cultura americana, já na segunda metade do século XIX, foi Henry James, que escrevia para jornais como o *New York Tribune*.²⁸

O jornalismo cultural foi feito dessa forma, baseado principalmente no debate de livros e artes, até a virada para o século XX. Neste momento, houve uma transformação em toda a produção da imprensa, como relata Piza, estimulada pela modernização da sociedade: “O jornalismo moderno passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos, não raro sensacionalista, e começou a se

²⁶ PIZA. Op. Cit. p.15.

²⁷ Idem. p.17.

²⁸ Idem. p.16.

profissionalizar. Repórteres de política e polícia passaram a ser os mais importantes dentro das redações. O jornalismo cultural também ‘esquentou’: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante”.²⁹

Aos poucos, as revistas e tablóides literários foram assumindo o papel antes desempenhado pelos jornais diários. Eles surgiam em todo momento de grande agitação cultural do século XX. Para Piza, isso representou uma mudança na forma de se fazer crítica cultural.

“O crítico que surge na efervescência modernista dos inícios do século XX, na profusão de revistas e jornais, é mais incisivo e informativo, menos moralista e meditativo. No entanto, continua a exercer uma influência determinante, a servir de referência não apenas para leitores, mas também para artistas e intelectuais de outras áreas. Torna-se aquilo que o historiador Russel Jacoby chamou, no livro *Os últimos intelectuais*, de ‘intelectual público’. Como Shaw, ele luta para a relevância da cultura no cotidiano das pessoas, mas ao contrário de Shaw, não quer encaixá-la num sistema de valores, numa mistura de ideologia e estética – embora muitas vezes a ideologia ainda dite muitas opções estéticas feitas pelos críticos culturais até hoje”.³⁰

No século XX, a produção americana passa a se destacar, graças a nomes como os escritores Ezra Pound, T.S. Eliot, e George Orwell, que, além de atuar como críticos, também editaram revistas de arte, e outros que construíram carreira no jornalismo, como H.L. Mencken e Edmund Wilson.³¹ Este escrevia na revista *New Yorker*, que nos anos 40 e 50 foi a estrela do jornalismo cultural mundial³² e, ao lado de outras publicações como *Esquire* e *Partisan Review*, foi responsável por transformar Nova York num dos centros intelectuais do mundo.³³

A partir da segunda metade do século XX, a crítica cultural começou a merecer cada vez mais espaço nas publicações tradicionais. Jornais e revistas

²⁹ Idem. p.17.

³⁰ Idem. p.20.

³¹ Idem. p.21.

³² Idem. p.23.

³³ Idem. p.25.

célebres como *New York Times* e *Times* se tornaram referência de crítica voltada para o grande público (p.28)³⁴. A mesma tendência passou a se observar em todo o mundo, e, hoje, o jornalismo cultural encontra uma série de espaços, seja na grande mídia ou em publicações especializadas, passando pelos livros e sites da Internet.³⁵

2.1.2. A história do jornalismo cultural no Brasil

O jornalismo cultural ganhou força no Brasil no fim do século XIX, resultado da ida de literatos para as redações de jornal. Foi o caso de Machado de Assis, que iniciou sua carreira atuando como crítico de teatro e literatura, e outros, como José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Jr.³⁶ A presença de escritores nas redações era estimulada principalmente por questões econômicas, como explica Jeana Laura da Cunha Santos:

“O aumento do ingresso dos literatos no jornalismo é resultado das oscilações sociais e econômicas geradas no final do Império e inícios da República, o que acabava impedindo o desenvolvimento amplo do mercado editorial. Como já não havia mais uma aristocracia tão disposta a assegurar a sobrevivência dos intelectuais, esses se viram compulsoriamente arrastados para o jornalismo, o funcionalismo ou a política. Os livros de autores brasileiros eram poucos e baixas eram as tiragens. Assim, a reputação do autor passou a ser cada vez mais determinada pelos periódicos, cujos consumidores eram ainda as mulheres da elite, estudantes, literatos ou aspirantes a literatos com um gosto francófilo e que mudava de acordo com a moda.” (p. 2)³⁷

Essa realidade fez com que muitos dos que almejavam a carreira de escritor estreassem em jornal, seja na reportagem ou na crítica. Encontram-se nesta lista

³⁴ Idem. p.28.

³⁵ Idem. p.31.

³⁶ Idem. p.16.

³⁷ SANTOS, Jeana L. da C. *Machado de Assis: a crônica no jornal / o jornal na crônica*. <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd/midia impressa.htm>>. Acesso em 24 mai. 2005. p.2.

nomes como Lima Barreto e Mario de Andrade, que marcaram a crítica brasileira no início do século XX.³⁸

A história do jornalismo cultural brasileiro é marcada ainda pelo surgimento de revistas como *O Cruzeiro* – criada em 1928, responsável pela publicação de textos de José Lins do Rego, Marques Rebelo, Vinicius de Moraes e Manuel Bandeira, ilustrações de Anita Malfatti e Di Cavalcanti, além de contar com José Cândido de Carvalho e Rachel de Queiroz como colunistas – e *Diretrizes*, que foi pioneira ao apostar no gênero de jornalismo literário.³⁹

Porém, ao contrário do que ocorreu em outros países, o jornalismo literário não gerou uma forte tradição no Brasil. O gênero que se destacou e se consolidou como modalidade marcante do jornalismo do país foi a crônica, que permanece presente em várias publicações nacionais até hoje, como descreve Piza:

“O gosto nacional pelas crônicas, até certo ponto, sempre foi uma forma de atrair a literatura para o jornalismo, praticada por jornalistas, escritores e sobretudo por híbridos de jornalista e escritor. De Machado de Assis a Carlos Heitor Cony, passando por João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Ivan Lessa e outros, a crônica sempre teve espaço fixo nas seções culturais de jornais e revistas brasileiros e, portanto, é uma modalidade inegável do jornalismo cultural brasileiro”.⁴⁰

Para Santos, a tradição da crônica no jornalismo brasileiro tem relação com o fato de que o jornal no Brasil era feito, desde o fim do século XIX, em grande parte por escritores, que encontraram no gênero uma forma de fazer literatura mesmo estando dentro de uma redação:

“A crônica foi a forma oportuna de passagem entre o livro e o jornal, inscrevendo um novo estilo, contaminado pelo enquadramento fragmentário da diagramação das folhas, pela pressão dos horários e pela velocidade da

³⁸ PIZA. Op. Cit. p.32.

³⁹ Idem, p.33

⁴⁰ Idem, Idem.

própria movimentação das rotativas. As novas técnicas de impressão e edição barateiam a imprensa e a linguagem mais simples da crônica facilita o seu consumo cotidiano pelas camadas alfabetizadas, em que pesem serem minoritárias no Brasil”.⁴¹

Com relação à crítica, Piza relata que sua grande época no Brasil começou nos anos 40, estendendo-se até o final dos anos 60. Nesse período, ele destaca dois nomes: Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, que trabalhavam no *Correio da Manhã*, “combinando jornalismo e enciclopedismo, aliando ainda visões políticas sensatas”.⁴² Além dos dois, outros que marcaram presença nos anos 40 e 50 foram Sérgio Buarque de Holanda, Augusto Meyer, Brito Broca e Franklin de Oliveira.⁴³

Foi nos anos 50 que começaram a surgir os primeiros cadernos culturais de jornais. Primeiro veio o *Quarto Caderno*, publicado aos domingos no *Correio da Manhã*, e depois o Caderno B, no *Jornal do Brasil*.⁴⁴ No início da década de 60, O *Estado de S. Paulo* lançou o *Suplemento Literário*, que anos depois inspiraria a criação de outros cadernos literários, como *Idéias*, do JB, e o *Folhetim e Letras*, ambos editados pela *Folha de S. Paulo*.⁴⁵

Foi apenas nos anos 80 que os dois principais jornais brasileiros, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, criaram seus cadernos culturais diários, *Ilustrada* e *Caderno 2*, respectivamente.⁴⁶ A publicação de cadernos desse tipo se tornou uma tendência seguida por quase todos os diários do país e prossegue até hoje, sendo que a partir dos anos 90, além da cobertura das chamadas “sete artes”, esses cadernos passaram a tratar de outros assuntos, como moda, gastronomia e design.⁴⁷

2.2. Visões sobre o jornalismo cultural brasileiro

A maior parte da bibliografia encontrada sobre jornalismo cultural no Brasil foca sua análise principalmente na questão da crítica cultural. Não é de se

⁴¹ SANTOS. Op. Cit. p.3.

⁴² PIZA. Op. Cit. p.34.

⁴³ Idem, p.36.

⁴⁴ Idem, Idem.

⁴⁵ Idem, p.37.

⁴⁶ Idem, p.40.

⁴⁷ Idem, p.41.

estranhar, afinal a análise e a opinião são características fundamentais do jornalismo cultural, como ressalta Piza (por sinal, um dos poucos autores que se dedica a analisar o jornalismo cultural como um todo – tanto a parte crítica quanto o que ele chama de “hard news”): “Há muito a fazer pelo jornalismo cultural no gênero da reportagem (...), mas isso não pode ser feito à custa da análise, da crítica, do debate de idéias – vocações características do jornalismo cultural e carências fortes do leitor contemporâneo”.⁴⁸

Como se faz bom jornalismo cultural? O jornalismo cultural brasileiro tem qualidade? Diversos autores discutem ou já discutiram essas questões, nem sempre, ou talvez nunca, atingindo o consenso – como diz Dulcília Buitoni, “conceitos múltiplos interagem entre si e provocam múltiplas visões. Por mais que o trabalho do conhecimento proceda a classificações e sínteses, neste campo minado jornalismo/cultura, é possível mapear alguns caminhos, mas não chegar a critérios completamente delimitados”.⁴⁹

Há quem veja crise no jornalismo cultural feito no Brasil logo no início do século XX. Para Melo, foi a partir da terceira década desse século, momento em que os jornais e revistas passaram a tentar atingir um público mais amplo e não só falar para a elite, que a qualidade dos textos começou a cair. Segundo o autor, para se tornar atraente para a classe média e setores do operariado, os jornais foram obrigados a adaptar sua linguagem, o que prejudicou o nível de apreciação das obras de arte:

“Havendo coincidência entre o público leitor da imprensa periódica e o público consumidor das obras-de-arte, era natural que os editores cedessem espaço para a publicação de matérias bem elaboradas, cujo cerne é a análise da própria obra-de-arte e não a orientação para o seu consumo. Quando o jornalismo atinge escala industrial e, a partir da década de 30, começa a ampliar consideravelmente o público leitor, abrangendo também a classe média e setores

⁴⁸ Idem, p.8.

⁴⁹ BUITONI, Dulcília H. S. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, M. Helena (Org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. 1ª ed. São Paulo: Senac, 2000. p.57.

do operariado qualificado, a apreciação dos bens culturais busca novos caminhos.”⁵⁰

Mais adiante, Melo prossegue:

“O que se analisa não são mais obras-de-arte (...) e sim os novos produtos da indústria cultural (bens destinados ao consumo de grandes contingentes e por isso obedecendo às leis da produção em escala). Assim, não é a literatura que se aprecia, mas o livro colocado no mercado. A música executada nos recintos fechados deixa de interessar aos jornais diários, cedendo lugar para o registro e avaliação dos produtos da indústria fonográfica. Desaparece (ou se torna residual) a crítica estética, dedicada a apreender o sentido profundo das obras de arte e situá-las no contexto histórico, surgindo, em seu lugar, a resenha, uma atividade mais simplificada, culturalmente despojada, adquirindo um nítido contorno conjuntural.”⁵¹

A crítica de Melo se dirige, portanto, à aproximação entre jornalismo e indústria cultural e o risco que o jornalismo corre de se tornar refém da indústria cultural, esfera na qual, segundo Horkheimer e Adorno, “os gostos do público e as suas necessidades impõem estereótipos e baixa qualidade”.⁵² A visão de Melo parece tão pessimista com relação ao jornalismo como a dos filósofos da Escola de Frankfurt com relação à arte em tempos de “reprodutibilidade técnica”.

Essa preocupação surge na análise de outros autores. A crítica que se faz, de forma geral, é a de que, ao aceitar as regras do mercado e se render à necessidade de noticiar o lançamento de produtos culturais de maior apelo comercial, o jornalismo cultural se distancia da análise independente e aprofundada, como ressalta Marcelo Coelho em *Rumos da Crítica*, organizado por Maria Helena Martins: “O risco maior é destacar temas e/ou aspectos que, supostamente, são abordados e criticados como sendo ‘de interesse público’, quando na realidade o que os críticos atendem são os interesses do mercado: ‘não se fala mais no que é

⁵⁰ MELO. Op. Cit. p.127.

⁵¹ Idem, Idem.

⁵² WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 4ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1994. p.75.

bom para a sociedade, só se fala o que é bom para o mercado; não há mais cidadãos, classes ou países, só o Mercado, com M maiúsculo”⁵³.

Outro que alertou para esse risco foi o jornalista Paulo Francis, um dos mais influentes críticos brasileiros nos anos 80.⁵⁴ Segundo Melo, Francis defendia que no Brasil é difícil haver “boas resenhas”. Para ele, as críticas se tornaram um fator ligado ao sucesso comercial ou não de determinado lançamento, e caracterizou as nossas resenhas como “palpites de marketing que pouco interessam aos artistas, exceto se influem ou não na venda do produto”⁵⁵.

A relação do jornalismo com a indústria cultural é um tema de debate antigo. Piza observa que, na verdade, essa relação sempre existiu. Afinal, foi a partir da década de 50 que os cadernos culturais se tornaram mais presentes na grande imprensa nacional. “Portanto, (...) acompanharam os momentos-chave de ampliação da tal ‘indústria cultural’, numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global. E por um motivo óbvio: o jornalismo é, ele mesmo, personagem importante dessa ‘era da reprodutibilidade técnica’, como dizia o pensador Walter Benjamin”⁵⁶.

Para Piza, cabe ao jornalismo “observar esse mercado sem preconceitos ideológicos, sem parcialidade política”. Ele prossegue:

“Por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta, (...) influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe”⁵⁷.

Piza reconhece que o jornalismo cultural brasileiro não tem conseguido cumprir bem essa função e defende que, para recuperar sua capacidade seletiva e seu poder de influência, deve superar oposições colocadas entre o erudito e o

⁵³ BARROS. Op. Cit. p.6.

⁵⁴ PIZA. Op. Cit. p.40.

⁵⁵ MELO. Op. Cit. p.134.

⁵⁶ PIZA. Op. Cit. p.44.

⁵⁷ Idem, p.46.

popular ⁵⁸, que leva à crença de que análises mais aprofundadas e menos banais pertencem somente à esfera do que é erudito. Piza percebe isso ao comparar, nos jornais, os cadernos que são de “variedades” e os suplementos semanais:

“O incômodo é a diferença de tom e abordagem entre os dois tipos de caderno. Os cadernos diários estão mais e mais superficiais. Tendem a sobrevalorizar as celebridades, que são entrevistadas de forma que até elas consideram banal; a restringir a opinião fundamentada; a destacar o colonismo; e a reservar maior espaço para ‘reportagens’, que na verdade são apresentações de eventos (em que se abrem aspas para o artista ao longo de todo o texto, sem muita diferença em relação ao press-release). Os assuntos preferidos, por extensão, são o cinema americano, a TV brasileira e a música pop, que dominam as tabelas de consumo cultural”. ⁵⁹

Buitoni faz coro com Piza, alertando que “a crítica, com raras exceções, parece que está se aligeirando cada vez mais”. ⁶⁰ Para ela, “os cadernos culturais (...) freqüentemente são agendados pelos lançamentos e eventos promovidos pelos conglomerados multinacionais de comunicação, tais como estréias mundiais de filmes, premiações de Oscar, Grammy, temporada de shows e demais promoções planetárias”. ⁶¹

A distinção entre erudito e popular estende-se ainda por meio de outra controvérsia, que é a diferenciação entre a crítica elaborada por intelectuais e aquela feita por jornalistas. Melo traz à tona essa discussão, ao indagar quem deveriam ser as pessoas responsáveis pelas críticas culturais publicadas nos periódicos:

“Quem deve ser o crítico no jornalismo, quem deve fazer a resenha dos espetáculos e dos produtos que são lançados nos circuitos culturais? Responder a essa questão é retomar a tensão entre jornalistas e artistas/escritores. Se, de um lado, é

⁵⁸ Idem, Idem.

⁵⁹ Idem, p.53.

⁶⁰ BUITONI. Op. Cit. p. 65.

⁶¹ Idem, p.64.

recusada ao jornalista sem militância, num dado setor cultural, a legitimidade para exercer a tarefa de apreciação dos seus produtos; por outro lado, rejeita-se o exercício dessa atividade por peritos, ou seja, especialistas acadêmicos ou profissionais, pela simples razão de que lhes falta distanciamento e visão de conjunto para estabelecer a relação necessária entre os produtos lançados e as expectativas do público.”⁶²

Para ilustrar melhor essa discussão, Melo cita Afrânio Coutinho, um dos mais ferozes críticos do jornalismo cultural brasileiro, que afirmou que as resenhas nos jornais do país não são feitas de um modo sério, “predominando o ‘puro achismo’ e não passando de ‘conversa fiada’”.⁶³ Em seu livro *Da crítica e da nova crítica* (1975), Coutinho chega a descrever a estrutura da típica resenha brasileira da seguinte forma: “a) Um nariz de cera como introdução acerca do assunto da obra; b) Algumas notas sobre o autor e sua produção anterior; c) Mais algumas digressões e anedotas; d) Afinal, um juízo pessoal, de acordo com o critério de gosto e sensibilidade do crítico.”⁶⁴

Na visão de Coutinho é até mesmo necessário diferenciar o termo “crítica”, que seria um tipo de análise produzida nas universidades e por acadêmicos, do termo “resenha”, que seria a análise “superficial” encontrada na imprensa (distinção adotada por Melo, inclusive):

“Afrânio Coutinho, referindo-se especificamente ao universo literário, faz questão de ressaltar a diferença entre crítica e resenha. Segundo ele, a *resenha* (antigamente chamada de *rodapé* literário) é atividade propriamente jornalística que se caracteriza por ser um “comentário breve”, quase sempre permanecendo ‘à margem’ da obra ou não saindo do ‘a propósito’. Enquanto isso, a *crítica* ‘exige diferentes métodos e critérios que tornam o seu resultado incompatível com o exercício periódico e regular em jornal, e mais incompatível com o

⁶² MELO. Op. Cit. p.132.

⁶³ Idem, Idem.

⁶⁴ Idem, p.131.

próprio espírito do jornalismo, que é informação, ocasional e leve”.⁶⁵

“Informação, ocasional e leve.” A definição de Coutinho para o “espírito do jornalismo” parece buscar encerrar a discussão, relegando a crítica superficial aos jornais e revistas e a verdadeira crítica ao universo acadêmico.

Mas a discussão parece longe do fim. Ao entrevistar jornalistas, editores e acadêmicos, brasileiros e franceses, para realizar seu estudo sobre a cobertura dos lançamentos literários feita em suplementos culturais, Isabel Travancas relata que ouviu desse grupo diferentes visões acerca do tema. Segundo a autora, o fato de suplementos culturais como o francês *Le Monde des Livres* e o brasileiro *Mais!* contarem com ampla participação de professores universitários ou estudantes de pós-graduação gera reações tanto positivas como negativas por parte de seus entrevistados. Uns elogiam, outros criticam.⁶⁶

Para ela isso é sinal da diferente visão que jornalistas e acadêmicos têm do tema. Ela exemplifica com um trecho do depoimento do jornalista francês Mathieu Lindon: “Lindon afirma que mesmo lançando mão e valorizando os acadêmicos, um jornal é feito de jornalistas. ‘Acho que um jornalista não é um especialista, mas pode escrever sobre qualquer tema. E ele escreve para um público, não para especialistas’”.⁶⁷

Travancas enxerga nessa discussão uma disputa entre as duas classes (jornalistas e intelectuais): “Este espaço nobre do jornal para a intelectualidade é também o lugar de disputas, inclusive de prestígio, entre ocupações distintas. Os especialistas afirmam muitas vezes que os jornalistas são ‘especializados em generalidade’ e os profissionais de imprensa criticam a forma da escrita daqueles intelectuais, que não escrevem para o público de jornal nem com uma linguagem clara e objetiva”.⁶⁸

O que fica claro ao estudarmos essa discussão é que para alguns a “verdadeira crítica” se torna impossível num meio como o jornal e a revista de grande circulação, voltada para o público médio. Esse grupo assume uma postura

⁶⁵ Idem, p.128.

⁶⁶ TRAVANCAS, Isabel. *O Livro no Jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. 1ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.129.

⁶⁷ Idem, p.130.

⁶⁸ Idem, Idem.

cética quanto à qualidade do que se produz na grande imprensa em termo de crítica. Porém, é interessante notar que outros autores, mesmo que concordem com a diferenciação entre a crítica acadêmica e a crítica jornalística, recusam-se a aceitar a superficialidade na produção jornalística como regra e ampliam a discussão, seja por meio de análises do que se produz hoje em termos de jornalismo cultural, seja por meio de propostas de qual deve ser a busca dos jornalistas que se dedicam à área cultural.

Piza chega mesmo a defender a necessidade de se superar essa distinção do popular X erudito, acadêmico X jornalístico, para que ocorra o resgate da função principal do jornalismo cultural, que, segundo ele, é o de “fazer cabeças, no bom sentido”:

“Fugindo às oposições simplistas (...) e apostando na riqueza técnica e intelectual de sua profissão, o jornalista cultural poderá recuperar pelo menos parte do papel que costumava ter, o de “fazer cabeças” no bom sentido, incitando o leitor a ter opinião e usar melhor seu tempo. É o único meio, acredito, de vencer os preconceitos em relação à chamada indústria cultural – seja o preconceito que supõe que ela esteja a serviço de uma ideologia opressora e produza apenas massificação e jamais grande arte, seja o que supõe que ela é a mera expressão direta da vontade da maioria e se limita a atender aos diversos gostos vindos da sociedade”.⁶⁹

2.2.1. A busca por um jornalismo cultural de qualidade

É importante salientar que o fato de os cadernos de cultura contarem com bom índice de leitura e figurar entre as seções mais lidas dos periódicos no Brasil, como mostramos no capítulo anterior, não significa que o público não deseja ver neles um jornalismo de maior qualidade.

Piza, observando o mercado atual, defende que existe um desejo por textos de cultura analíticos e escritos com uma linguagem acessível e agradável: “A

⁶⁹ PIZA. Op. Cit. p.68.

demanda por um jornalismo cultural de qualidade, vivo e crítico, é segura. Prova disso são a quantidade de endereços culturais surgidos na Internet (...) e o fato de que as editoras dão cada vez mais atenção à não-ficção, a ensaios, perfis, reportagens, biografias e livros de história escritos por jornalistas ou com ‘pegada’ jornalística”.⁷⁰

E por que a crítica no Brasil seria de má qualidade? Para Francis, o motivo é econômico: “O principal motivo é que todas as publicações pagam mal e porcamente aos resenhadores, logo, se aparece alguém de nome assinando uma resenha é porque terá interesse (positivo ou negativo) no produto. O que de certa forma desvaloriza a resenha”.⁷¹ No entanto, outros autores, com os quais Melo tende a concordar, não acham que essa pode ser a única explicação:

“A baixa remuneração não é, contudo, privilégio dos resenhadores. E a explicação para o viés da resenha talvez esteja naquele traço do caráter nacional brasileiro que o crítico Ênio Squeff captou com precisão. Fazendo sua autocrítica como crítico, Squeff destacou a diferença que existe entre ‘erros’ e ‘exageros’. Referindo-se às resenhas, ele assegura que ‘os erros são menos freqüentes; aqui, o que sobram são certos exageros e, naturalmente, os dois pesos e as duas medidas que todos usamos: para os amigos, muitas vezes a tolerância; para os antipáticos, ou desafetos, a severidade absoluta”.⁷²

Piza reconhece que dificuldades econômicas não podem ser ignoradas quando se busca as causas da baixa qualidade do jornalismo cultural atual, no entanto o autor defende que muito há para ser feito além da questão salarial ou de investimentos nos cadernos culturais:

“Os obstáculos mentais também precisam ser retirados. Há um longo caminho a percorrer no hiato entre os segundos cadernos e os suplementos semanais, entre o discurso superficial e/ou tribal daqueles e o discurso

⁷⁰ Idem, p.67.

⁷¹ MELO. Op. Cit. p.134.

⁷² Idem, Idem.

distante e/ou retórico destes. Isso envolveria também o enriquecimento dos gêneros, pois há excesso das entrevistas em que não se contesta o entrevistado, das resenhas que desperdiçam o pouco espaço com pouca incisividade e sutileza, das colunas que narram o dia-a-dia do colunista. Faltam perfis que relacionem a personalidade do artista com sua criação, críticas que saibam se deter tanto na estrutura do filme como na sua eventual posição e recepção, articulistas que valorizem especialmente as idéias que mexem com nosso cotidiano”.⁷³

Para muitos, a busca deve ser aliar o domínio da linguagem jornalística, capaz de tornar o texto inteligível e agradável ao leitor médio, com o profundo conhecimento do assunto sobre o qual se escreve, sendo possível, assim, produzir textos que fujam da superficialidade sem necessariamente apelar para uma linguagem hermética. Melo cita a tradição europeia e americana de usar intelectuais que “combinam argúcia jornalística com o conhecimento do setor cultural que criticam”⁷⁴ como um exemplo a ser seguido. Para ilustrar o resultado dessa equação, ele cita a opinião do crítico alemão Joachim Kaiser:

“Os leitores de minhas críticas eu os imagino, eu os represento. Não me dirijo a um desinteressado para demonstrar-lhe que precisa se tornar participante, e muito menos me dirijo com uma condescendência pedagogicamente ativa para demonstrar o estúpido que ele é. Ambas as atitudes convergem em uma posição de desprezo pelo leitor, e por isso me parecem condenáveis. Não; eu me imagino, me represento, pressupondo que o leitor se interessa também pelos problemas e questões que reclamam meu próprio interesse. Não quero considerar o leitor como um tolo, um obtuso, um insensível. Mas também o concebo como alguém que não se ocupa profissionalmente de assuntos artísticos. Conseqüentemente, alguém que se encontra menos informado que um profissional na matéria. Falo com o leitor

⁷³ PIZA, Op. Cit. p.67.

⁷⁴ MELO. Op. Cit. p.132.

como um igual, mas que talvez não esteja tão bem informado a respeito”.⁷⁵

Seguindo a linha defendida por Kaiser, outros teóricos vão alertar para a necessidade de romper com a idéia de que a crítica deve expressar simplesmente a opinião do crítico que diz se determinada obra ou produto é bom ou ruim. Nas palavras de Plza, é preciso superar a idéia de que fazer jornalismo cultural é tão fácil quanto simplesmente “emitir opiniões”.⁷⁶ Buitoni, para tratar desse assunto, recorre a Jean Claude Bernardet que disse: “Não pratico a crítica como julgamento, botando sinal de mais para alguns filmes, de menos ou mais ou menos para outros, ou fatiando: mais para a interpretação, menos para o argumento. Mas uma prática da compreensão. Compreender não é captar o que o filme diz explicitamente: crítica nada tem a ver com paráfrase. É procurar o latente, o que está aquém/além do dito”.⁷⁷

O que Bernadet propõe é o mesmo que outros autores vão defender: que a crítica é uma experiência que deve ir além do gostar ou não gostar, apesar de que gostar, ou não, é fundamental também. Coelho defende que uma crítica deve ser uma nova visão da obra tratada: “acertando ou errando, [a crítica] serve principalmente para outra coisa: prestarmos mais atenção naquilo que estamos vendo. Gostar ou não de uma obra é decisivo (...), mas ‘gostar’ pode ser uma experiência muito mais pobre do que ‘não gostar’”.⁷⁸

Barros vai nos chamar a atenção para a origem do termo crítica, que deriva do grego, *krino*, que significa escolher. “Ele dá origem a dois termos: crise e critério. É sobretudo por causa do primeiro que a palavra crítica é utilizada com mais freqüência no sentido negativo, tal qual o vocábulo crise. Entretanto, essa conotação faz com que se perca de vista o sentido mais forte, positivo, do termo, pois seu significado primeiro é escolher. Criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, (...) não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou ação. É entrar em crise. É propor critérios que não existiam. É inventar o novo...”.⁷⁹

⁷⁵ Idem, Idem.

⁷⁶ PIZA. Op. Cit. p.8.

⁷⁷ BUITONI. Op. Cit. p.63.

⁷⁸ BARROS. Op. Cit. p.6.

⁷⁹ Idem, p. 1.

Dessa forma, buscando superar a mera emissão de opinião e o julgamento rasteiro, mas preservando a clareza, alguns autores vão buscar definir os elementos que constituiriam uma boa crítica, que a fariam completa. Na definição de Piza, um bom texto crítico deve ter:

“Primeiro, todas as características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. Segundo, deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história, suas linhas gerais, quem é o autor etc. Terceiro deve analisar a obra de modo sintético mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando o tom de ‘balanço contábil’ ou mera atribuição de adjetivos. Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo”.⁸⁰

A proposta de Piza assemelha-se a de Flávio Aguiar, que, ao tratar da questão da crítica literária, propõe, de forma mais objetiva, quatro elementos fundamentais que devem compor uma crítica, sem os quais a crítica “não se põe em pé por inteiro”.⁸¹ Esses quatro elementos são: a *paráfrase*, a *análise*, a *interpretação* e o *comentário*,

A *paráfrase* é a reprodução da obra conforme a memória do crítico. Nesse momento, o crítico conta a história para o leitor. Aguiar alerta que esta não é uma operação passiva. “É com os elementos da paráfrase que o leitor – candidato a crítico – começa a definir seu próprio perfil. Ou seja, diz para o outro leitor (...) quem ele é, de que ponto de vista ele lê, o que o atraiu e o que valorizou naquela obra”.⁸²

A *análise* de uma obra é a “consideração de seus elementos internos e das relações que mantêm entre si”.⁸³ A análise fica, portanto, limitada ainda à própria obra analisada, fazendo considerações sobre aspectos como “tempo, espaço,

⁸⁰ PIZA. Op. Cit. p.70.

⁸¹ AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In: MARTINS, M. Helena (Org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. 1ª ed., São Paulo: Senac, 2000. p. 21.

⁸² Idem, Idem.

⁸³ Idem, p.22.

personagens, foco narrativo ou dramático, pontos de vista subjacentes, natureza da ação etc”.⁸⁴

A relação que se faz dos elementos internos da obra com os demais campos da arte e do conhecimento é o que Aguiar entende por *interpretação*. “Aqui, o nosso horizonte começa a esgarçar-se e a perder-se na bruma das multidões: pois o ato interpretativo depende do conhecimento e das tendências do próprio crítico”.⁸⁵ O autor explica que na interpretação o crítico busca os porquês das opções do artista, e exemplifica interpretando o final de *O Guarani*, de José de Alencar:

“Por que, ao final de *O Guarani*, de Alencar, Peri narra a Ceci, no alto da palmeira em meio à enchente, o mito tupi-guarani do dilúvio? Porque é da fusão dos mitos – o nativo e o cristão – que, na visão de Alencar, deve nascer a nova cultura, a nova pátria, assim como da fusão dos amores e das almas – no caso de uma branca e de um índio (que avançado era o conservador Alencar!) – é que deveria nascer a gente brasileira”.⁸⁶

Finalmente, o *comentário* traz informações externas sobre a obra e o autor que ajudem o leitor a entendê-la melhor: “é tudo aquilo que vem de fora da obra (informações biográficas, políticas, sociais, de hábitos e costumes, de produção editorial etc.), mas que pode ajudar a emoldurá-la em seu tempo, no conjunto da obra de seu autor, e também no nosso tempo”.⁸⁷

Ao propor esses quatro elementos, Aguiar mostra que uma boa crítica vai além da sinopse e busca explicar a obra ao leitor, indo além do mero julgamento para o bem e para o mal, que fez com que Chico Buarque, nos anos 80, acusasse os críticos brasileiros de “abuso de poder”.⁸⁸ Aguiar ainda afina seu pensamento com o de Bernadet, para quem a crítica é “buscar o que está aquém/além do dito”, e Piza, que espera do crítico “a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo”, ambos já citados acima.

⁸⁴ Idem, Idem.

⁸⁵ Idem, p.23.

⁸⁶ Idem, Idem.

⁸⁷ Idem, Idem.

⁸⁸ MELO. Op. Cit. p.133.

3. ANÁLISE DA SEÇÃO SOBRE CINEMA DA REVISTA *VEJA*

Depois de termos feito a pesquisa bibliográfica sobre as críticas direcionadas ao jornalismo cultural produzido atualmente, especialmente no Brasil, passaremos agora à análise das reportagens sobre cinema publicadas na revista *Veja*, como adiantamos no capítulo 1.

A intenção desta etapa do trabalho é verificar se as críticas feitas pelos autores estudados com relação ao jornalismo cultural brasileiro se confirmam depois de uma análise sistemática das matérias produzidas na revista, que conforme também já adiantamos, se encaixa dentro do universo a ser estudado – veículos impressos brasileiros de grande circulação.

Atendo-nos ao modelo proposto por Kientz, podemos considerar, portanto, a primeira etapa (definição dos objetivos de pesquisa) já realizada. Passaremos imediatamente à segunda.

3.1. Constituição do “corpus”

Esta etapa se faz necessária devido ao vasto universo que constitui nosso objeto de análise. Como mostra Kientz, “para a maioria das pesquisas que tratam dos conteúdos dos media, a quantidade de mensagens levantadas pela análise é tal que, com frequência, desafia toda e qualquer iniciativa analítica. O analista é forçado a fazer uma escolha. Não podendo analisar tudo, retirará uma amostra”.⁸⁹ Kientz mostra que essa etapa constitui-se de três momentos: seleção dos títulos, seleção dos exemplares e seleção dos conteúdos.⁹⁰

Neste trabalho, o primeiro e o terceiro momentos já estão bem definidos. O título selecionado é a revista *Veja*, e, dentro deste título, o conteúdo será a seção *Cinema*.

Já a seleção dos exemplares foi feita da seguinte forma: para realizar uma análise que seja representativa do conteúdo publicado em *Veja*, escolhemos o ano de 2004. Essa escolha se deu por dois motivos. O primeiro deles é por se tratar de um ano próximo ao que estamos e por isso constitui um retrato atual da linha

⁸⁹ KIENTZ. Op. Cit. p.162.

⁹⁰ Idem, p.162-163

editorial de *Veja*. O segundo é que, dessa forma, nos foi possível trabalhar com mais tempo na análise das matérias, uma vez que ao iniciarmos esta pesquisa todos os textos já estavam publicados e disponíveis para leitura nos arquivos da revista.

Depois de definirmos o ano de 2004, passamos à seleção de quais exemplares publicados nesse ano seriam analisados. Para evitar distorções nos dados, resolvemos escolher um exemplar de cada mês, constituindo assim uma amostra significativa de todo o período de 2004.

Para não deixar dúvidas sobre nosso critério de seleção (como uma possível desconfiança de havermos escolhido as edições que mais nos interessavam após uma primeira leitura), procedemos a escolha dos exemplares da seguinte maneira: foi selecionada a primeira edição do mês de janeiro, depois a segunda edição do mês de fevereiro, a terceira de março e a quarta de abril. Em maio, voltamos a escolher a primeira edição, seguindo a mesma lógica nos meses seguintes (segunda edição de junho, terceira edição de julho, quarta de agosto, retornando à primeira edição em setembro, e, pela ordem, segunda de outubro, terceira de novembro e quarta de dezembro). Porém, tivemos problema na edição de dezembro. Por essa ser uma edição especial, de retrospectiva do ano, a parte de Artes e Espetáculos não foi publicada, excepcionalmente. Assim, para continuarmos com uma amostra que reunisse edições de todos os meses do ano de 2004, optamos por selecionar a última edição de dezembro que continha a seção cinema, no caso a terceira edição do referido mês.

Dessa forma, nossa amostra é formada por um total de 12 edições, relacionadas a seguir:

- Edição 1835. 7 de janeiro de 2004
- Edição 1840. 11 de fevereiro de 2004
- Edição 1845. 17 de março de 2004
- Edição 1851. 28 de abril de 2004
- Edição 1852. 5 de maio de 2004
- Edição 1857. 9 de junho de 2004
- Edição 1863. 21 de julho de 2004
- Edição 1868. 25 de agosto de 2004
- Edição 1869. 1º de setembro de 2004

- Edição 1875. 13 de outubro de 2004
- Edição 1880. 17 de novembro de 2004
- Edição 1884. 15 de dezembro de 2004

Nessas doze edições de *Veja*, foi publicado um total de 21 matérias na seção sobre Cinema, listadas a seguir:

- *Promessa é dívida*, de Isabela Boscov
- *Mais roupa suja*, de Isabela Boscov
- *De braçada*, de Isabela Boscov
- *Abaixo de zero*, de Carlos Graieb
- *Solo de guitarra*, de Carlos Graieb
- *Um Jesus nada cristão*, de Isabela Boscov
- *A beleza de ser banal*, de Isabela Boscov
- *Pior que a morte*, de Isabela Boscov
- *Retrato do guerrilheiro quando jovem*, de Isabela Boscov
- *Para fazer o relógio voltar*, de Sérgio Martins
- *Um labirinto de memórias*, de Isabela Boscov
- *Dupla face*, de Isabela Boscov
- *O cabelo dele mudou...*, de Isabela Boscov
- *Os heróis contra Bush*, sem assinatura
- *Alerta laranja*, de Isabela Boscov
- *Um desastre de lei*, sem assinatura
- *Bem-vindo ao mundo do amanhã*, de Isabela Boscov
- *À beira do abismo*, de Isabela Boscov
- *O japonês é um palco*, Isabela Boscov
- *Canalha inofensivo*, de Isabela Boscov
- *Guerra ao natal*, de Isabela Boscov

Nosso primeiro passo foi, então, fazer uma radiografia desse conjunto de matérias, buscando identificar qual o tipo de assunto é normalmente publicado na seção sobre cinema. Fazendo o levantamento dos assuntos tratados em cada uma das reportagens, observamos que na imensa maioria das vezes as matérias são críticas de filmes que estão sendo lançados nas salas de exibição do país.

Das 21 reportagens, 19 se encaixam nesse perfil. Das duas restantes, uma tratava da participação de atores hollywoodianos na campanha para presidente dos Estados Unidos (*Os heróis contra Bush*) e a outra era sobre a lei elaborada pelo governo brasileiro que cria a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual – Ancinav (*Um desastre de lei*), como mostramos na tabela 1, a seguir.

Tabela 1.

Assunto	Número de matérias	Porcentagem (%)⁹¹
Lançamento de filme	19	90,47%
Lei que cria a Ancinav	1	4,76%
Participação de atores americanos nas eleições para presidente nos EUA	1	4,76%
TOTAL	21	100%

Tabela 1. Número de matérias de acordo com o assunto.

Apesar de não ser um espaço exclusivo para críticas de filmes, a seção sobre cinema da *Veja* tem a grande maioria do seu conteúdo baseado na estréia de filmes, que são criticados no espaço.

Observado isso, optamos por analisar somente as 19 matérias que tratam sobre filmes. Essa opção se dá por alguns motivos. O primeiro deles relaciona-se com a definição das categorias que iremos usar para avaliar os textos. O conjunto de matérias sobre filmes constitui-se num tipo de reportagem distinto do outro grupo, formado pelas duas outras reportagens. No primeiro caso, o que os jornalistas que assinam os textos fazem é uma apreciação sobre determinado filme. No outro, o trabalho consiste em fazer uma reportagem factual, ouvindo fontes para relatar acontecimentos (participação política de atores e criação de uma nova agência de cinema).

⁹¹ Os índices de porcentagem constantes das tabelas informam apenas os dois primeiros algarismos depois da vírgula, podendo, dessa maneira, não somar os 100% indicados na coluna “TOTAL”.

Tipos diferentes de matérias exigem diferentes categorias de análise. Não haveria problema algum em elaborar diferentes categorias a serem analisadas, no entanto, o universo de duas matérias não nos parece um universo consistente para que possamos chegar a alguma conclusão relevante sobre a produção jornalística de uma revista semanal.

Além disso, como mostramos no capítulo 2, a maior parte da bibliografia encontrada para dar suporte a este estudo discute com mais intensidade a questão da crítica e da apreciação de obras artísticas. Estamos, portanto, mais bem embasados para propor categorias a serem analisadas nas reportagens que fazem apreciação dos filmes que das reportagens factuais, que na verdade – e esse vem a ser outro motivo – não se diferenciam muito do tipo de jornalismo praticado nas páginas de política ou economia, por exemplo.

3.2. Decomposição do “corpus” em unidades e reagrupamento das mesmas

Constituído nosso “corpus”, passamos às duas fases seguintes, que por uma questão de praticidade são apresentadas aqui simultaneamente. Aqui, começamos a análise de fato que nos ajudará a responder a pergunta inicial deste trabalho. Para verificarmos se na análise das matérias publicadas na revista *Veja* encontramos a confirmação do que os autores estudados vêm alertando, sobre a baixa qualidade do jornalismo cultural brasileiro produzido na grande imprensa, precisaremos eleger unidades a serem pesquisadas e quantificadas.

Tomando como base a discussão apresentada no capítulo 2, elegemos algumas categorias a serem verificadas nesse conjunto de 19 matérias selecionadas. A seguir listamos quais são essas categorias:

- 1) Nacionalidade dos filmes criticados e espaço dado a cada uma delas;
- 2) Uso de adjetivos para definir se o filme analisado é bom ou ruim;
- 3) Presença de paráfrase, comentário, análise e interpretação nas críticas.

O primeiro item foi escolhido para verificarmos a crítica que os autores estudados, em especial Piza e Buitoni, fazem com relação à orientação mercadológica das críticas. Os dois autores citados descrevem um predomínio de críticas a respeito dos filmes americanos, segundo Piza por dominarem “as tabelas

do consumo cultural”.⁹² Por isso decidimos verificar se há um predomínio de filmes americanos sendo criticados e também qual o espaço que esses filmes merecem na revista em comparação aos filmes de outras nacionalidades.

Já os itens 2 e 3, buscam identificar a profundidade das críticas publicadas. Como vimos no capítulo 2, os especialistas lamentam o fato de as críticas publicadas na grande imprensa trazerem julgamentos simples, apenas atestando se os filmes são bons ou ruins, não se preocupando em ir além na discussão sobre o significado e sentido da obra. Com o item 2, portanto, procuraremos avaliar se o expediente de usar adjetivos para recomendar ou não o filme ao leitor é usado com frequência e poderemos comparar esse dado com a ocorrência ou não dos quatro elementos que, segundo Aguiar, em sintonia com outros autores, são fundamentais para uma crítica ser completa.

3.2.1. A nacionalidade das produções criticadas.

Esse item foi de fácil identificação, uma vez que todos os textos publicados na seção analisada trazem, logo após o título do filme, o ano e a nacionalidade de sua produção. Dessa forma, observamos que dos 19 filmes criticados nas 12 edições selecionadas, 11 (quase 60% da amostra) foram produzidos nos Estados Unidos. Isso significa que o cinema americano teve sozinho mais filmes comentados do que todos os outros países juntos. Os filmes brasileiros, que aparecem em segundo lugar na tabela, junto com filmes que contaram com produção binacional de Inglaterra e França, somam só 10, 52% das críticas. Os dados revelam ainda que produções fora da Europa merecem ainda menos atenção, como pode ser observado na tabela 2, a seguir:

Tabela 2.

Produção / País	Número de filmes	Porcentagem (%)
Estados Unidos	11	57,89%
Brasil	2	10,52%
França/Inglaterra	2	10,52%

⁹² PIZA. Op. Cit. p.53.

Japão	1	5,26%
Irlanda/Inglaterra	1	5,26%
Afeganistão/Irlanda/Japão	1	5,26%
França/Suíça	1	5,26%
TOTAL	19	100%

Tabela 2. Número de filmes sobre os quais *Veja* fez reportagem nas 12 edições analisadas, de acordo com a nacionalidade das produções (alguns filmes tinham produção de mais de um país).

3.2.2. Espaço dado às matérias

Para verificarmos o espaço dado aos filmes americanos e aos de outras nacionalidades, utilizamos a ferramenta do programa Word For Windows que conta quantos caracteres um texto digitado possui.

Para fazermos esse cálculo, retiramos os textos analisados dos arquivos da revista *Veja* no site da editora Abril e os transferimos para o Word For Windows. Foram considerados apenas os textos publicados na revista impressa, ignorando informações extras que a *Veja* disponibiliza exclusivamente na internet. Foram considerados nos cálculos o título, o olho (ou sutiã), o nome do autor e o texto em si, inclusive intertítulos. Para evitar qualquer distorção dos dados foram considerados os números de caracteres sem espaço em todos os casos.

Depois de feitos os cálculos, concluímos que além de serem maioria, as matérias sobre filmes americanos normalmente merecem também maior espaço. De um total de 49.997 caracteres que as 19 matérias somam juntas, mas de 63% são de matérias que tratam de filmes produzidos nos Estados Unidos. O índice é maior, portanto, que aquele verificado quando avaliamos o número de filmes criticados simplesmente.

Os dados estão organizados na tabela 3, mostrada a seguir:

Tabela 3.

Produção / País	Caracteres sem espaço	Porcentagem (%)
Estados Unidos	31.870	63,74%
Brasil	5.265	10,53%
França/Inglaterra	5.243	10,48%
Japão	2.779	5,55%
Irlanda/Inglaterra	1.865	3,73%
Afeganistão/Irlanda/Japão	1.104	2,20%
França/Suíça	1.871	3,74%
TOTAL	49.997	100%

Tabela 3. Espaço dedicado aos filmes (número de caracteres sem espaço), de acordo com a nacionalidade das produções.

3.2.3. Uso de adjetivos

A definição dessa categoria de análise foi motivada pela leitura inicial que fizemos das 19 matérias selecionadas. No índice da edição 1.845, de *Veja*, o filme *A Paixão de Cristo*, era apresentado da seguinte forma: “o péssimo filme de Mel Gibson”.⁹³ O uso do adjetivo “péssimo” chamou a nossa atenção e achamos conveniente investigar se as críticas dos filmes usavam desse expediente para analisar as obras.

Porém, uma análise mais aprofundada dos textos não revelou essa prática como algo freqüente. Nas 19 críticas analisadas, em apenas duas essa forma de crítica foi observada, e, vale dizer, sempre para elogiar os filmes. A primeira está presente no texto *Solo de guitarra*, de Carlos Graieb, sobre o filme *Escola de Rock*. Diz Graieb: “A comédia ***Escola de Rock*** (*School of Rock*, Estados Unidos, 2003), que estréia nesta sexta-feira no país, é uma autêntica raridade: um filme calcado em

⁹³ VEJA, edição 1.845, Índice. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

fórmulas que já foram exploradas infinitas vezes, e que ainda assim resulta num produto faiscante, cheio de energia e graça (sublinhado meu).”⁹⁴

A outra ocorrência surgiu em *Guerra ao Natal*, texto de Isabela Boscovi sobre o filme *Papai Noel às Avessas*, que termina da seguinte maneira: “Seu filme é, em suma, contraprogramação natalina da melhor estirpe”.⁹⁵ Nesse caso, estamos considerando a expressão melhor estirpe como uma adjetivação que busca definir de forma rápida a qualidade do filme criticado.

Dessa forma, a grande maioria das matérias não apresenta essa forma de uso de adjetivos para dizer se um filme é bom ou ruim, como mostra a tabela 4:

Tabela 4.

Uso de adjetivos	Número de críticas
Sim	2
Não	17

Tabela 4. Número de críticas de acordo com o uso de adjetivos para definir a qualidade do filme analisado.

3.2.4. Ocorrência de paráfrase, análise, comentário e interpretação

Nossa última categoria divide-se, na verdade, em quatro itens. Aqui, buscaremos verificar se as críticas produzidas pela revista *Veja* contemplam os quatro elementos descritos no capítulo 2 como sendo essenciais para uma crítica ser completa.

Antes de tudo, é importante dizer, que ao iniciarmos a leitura atenta das matérias para identificar a presença ou não desses elementos, percebemos que, mesmo que fosse este o objetivo, seria difícil chegar a resultados quantitativos exatos e inquestionáveis. Isso porque o exercício a que nos propusemos é antes de mais nada um exercício de interpretação de texto – o ato de ler uma crítica e considerar determinado trecho uma interpretação ou um comentário, como define Aguiar, depende da interpretação de quem lê.

⁹⁴ GRAIEB, Carlos. *Solo de Guitarra*. In *Veja*: edição 1.845. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

⁹⁵ BOSCOVI, Isabela. *Papai Noel às Avessas*. In *Veja*: edição 1.884. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

Dessa forma, houve momentos de dúvida na análise das críticas, como quando nos deparamos com trechos como o seguinte, extraído da matéria *Promessa é dívida*, de Isabela Boscovi, a respeito do filme *21 Gramas*:

“Novamente também, o diretor reorganiza o tempo de forma imprevisível com sua montagem. Mas agora o faz não por puro virtuosismo, e sim para mirar no coração de sua história: a idéia de que há na vida algo inexorável, uma matemática que promove certos acontecimentos apenas para que se possa chegar a outros.(...) O título, um tanto enigmático, vem da afirmação de que cada ser humano perde exatos 21 gramas no momento da morte. Esse seria o peso da, por assim dizer, essência que a marcha dos acontecimentos quer extrair de cada um.”⁹⁶

O trecho gerou dúvida porque nos perguntamos se poderíamos considerar “interpretação” a conclusão de que o filme transmite a idéia de que “há na vida algo inexorável, uma matemática que promove certos acontecimentos apenas para que se possa chegar a outros”. Apesar de não fazer referência explícita a nenhuma outra obra ou pensamento já proposto, nos parece que Boscovi vai buscar em uma percepção filosófica da vida, repartida por milhares de pessoas, uma interpretação ao filme que está criticando.

Essa primeira dificuldade surgida, que voltou a se repetir algumas outras vezes, nos fez perceber que a verificação da ocorrência desses quatro elementos é, em si, um ato de interpretação, logo dotado de subjetividade – isso em um trabalho que se iniciou perseguindo o máximo de objetividade e, por isso, optando por uma análise quantitativa. Ao notarmos esse fato, seguimos com a pesquisa buscando dedicar o máximo de atenção aos textos, tentando realizar um honesto exercício de interpretação das matérias selecionadas.

Depois de dada essa explicação, passemos então à análise dessa categoria. Se fôssemos organizar esses quatro elementos (paráfrase, análise, comentário e interpretação) em ordem de complexidade, certamente colocaríamos a paráfrase na posição de mais simples – por exigir do crítico apenas que resuma, a partir de sua

⁹⁶ BOSCOVI, Isabela. *Promessa é dívida*. In *Veja*: edição 1.835. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

memória, o filme que está criticando – e a interpretação na mais posição de mais complexo dos quatro itens – por ser o momento da crítica em que o autor faz uma relação do filme com outras formas de conhecimento, relacionando a obra criticada com outras obras (e aí não só do cinema, mas da literatura e artes plásticas, por exemplo). Isso exige não só conhecimento geral como sensibilidade de relacionar diferentes formas de arte (muitas vezes em espaços e tempos diferentes) para explicar o filme ao leitor (ou dar à obra um novo sentido, usando a idéia de Barros de que criticar é criar o novo).

Entre a paráfrase e a interpretação, estariam, nessa suposta escala, o comentário e a análise – o primeiro trazendo informações sobre o diretor, atores ou sobre os bastidores da produção que ajudem a obter uma maior compreensão do filme, e o segundo analisando aspectos técnicos do filme, como opções de fotografia, enquadramento, engenhosidade do roteiro etc.

Quando lemos os 19 textos selecionados em *Veja* buscando identificar esses quatro elementos, notamos que os elementos mais complexos surgem com menos freqüência que os menos complexos. A paráfrase é mesmo onipresente no conjunto dos textos, até por um motivo óbvio – cabe a um jornalista reportar, logo, ao falar de um filme, é preciso situar o leitor, mesmo que brevemente, sobre a história.

A análise e o comentário surgem de forma bastante freqüente também. É verdade que algumas vezes mais inspiradas que outras. Um exemplo de comentário que nos chamou a atenção é a referência à linha católica à qual o diretor e ator Mel Gibson, que dirigiu o filme *A Paixão de Cristo*, é ligado. Esse comentário traz uma informação importante para entendermos o filme pelo ponto de vista da crítica Isabela Boscovi, que faz uma matéria chamando a atenção para o fato de que Gibson, com seu filme, tenta trazer de volta uma fixação medieval de focar a atenção ao sofrimento de Jesus, usada para comover os fiéis. Diz o trecho:

“A fixação com a Paixão de Cristo é, em termos literais, medieval. Nos séculos mais recentes, a produção teológica cristã em geral e a católica em particular têm procurado voltar a atenção dos fiéis mais para a pregação de Jesus do que para o seu calvário. O sacrifício de Jesus deve ser entendido à luz de seus

ensinamentos, e não o contrário. A Paixão e a Ressurreição seriam a confirmação da divindade de Cristo. Mas sua pregação e a revolução ética que ela instaurou é que são os verdadeiros pontos de união entre os cristãos e, possivelmente, entre cristãos, membros de outras religiões e mesmo ateus. Mel Gibson, que é membro de uma seita tradicionalista ferrenha, restaura os parâmetros medievais.”⁹⁷

Um outro trecho de crítica que ilustra o bom uso do comentário, dessa vez aliado à análise, é na crítica do filme *Colateral*, em texto também de Boscovi. A crítica usa informações de bastidores sobre a relação do diretor Michael Mann com o ator Tom Cruise para explicar a opção do primeiro de iniciar a seqüência do filme focando no personagem interpretado por Jamie Foxx, o que ajuda o leitor a entender as opções estéticas do filme e ter um olhar mais atento sobre a cena que abre a película, que serve para apresentar os personagens e o que os une:

“*Colateral* (*Collateral*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, parece singularmente despreocupado com o fato de que Tom Cruise encabeça o seu elenco. Na belíssima seqüência introdutória, toda a atenção do filme está centrada em Max (Jamie Foxx), um motorista de táxi que se prepara meticulosamente para iniciar o turno da noite. No meio da confusão ensurdecadora da garagem, Max limpa o carro, coloca uma foto das Ilhas Maldivas no console, fecha as janelas para cortar o barulho e sai para o crepúsculo de Los Angeles como se estivesse em sua própria ilha. Por alguns minutos, ele vai compartilhá-la com sua primeira passageira do dia, uma promotora pública (Jada Pinkett Smith) com quem tem uma discussão sobre a melhor rota – Max conhece todas, e as tem cronometradas – e com quem estabelece uma ligação que vai bem além de um flerte. É uma afinidade, que o diretor Michael Mann explora com deliberação e inspiração. Quando Cruise, de barba e cabelos grisalhos, e vestido de cinza dos pés à cabeça, entra no táxi de Max, todos os

⁹⁷ BOSCOVI, Isabela. *Um Jesus nada cristão*. In Veja: edição 1.845. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

alicerces do filme já estão fincados – uma Los Angeles tumultuada e desconectada, e personagens que se definem, se reconhecem e se comunicam através de sua obsessão por trabalho. Todos aqui estão trabalhando madrugada adentro: a promotora, que vai começar um julgamento pela manhã, policiais de homicídio, agentes do FBI, trompetistas de jazz e, claro, Max e o personagem de Cruise, que se apresenta como Vincent.”

Assim, o que observamos é que os três primeiros itens (paráfrase, comentário e análise) aparecem com bastante frequência nos textos, como mostram as tabelas seguintes.

Tabela 5.

Paráfrase	Número de críticas
Sim	19
Não	0

Tabela 5. Número de textos em que há ocorrência de paráfrase.

Tabela 6.

Comentário	Número de filmes
Sim	18
Não	1

Tabela 6. Número de textos em que há ocorrência de comentário.

Tabela 7.

Análise	Número de filmes
Sim	17
Não	2

Tabela 7. Número de textos em que há ocorrência de análise.

Quando vamos verificar a ocorrência de interpretação, no entanto, nós já não observamos a mesma frequência. Menos da metade dos textos analisados

traziam uma interpretação, buscando os porquês do filme, relacionando-o a outras obras ou formas de conhecimento:

Tabela 8.

Interpretação	Número de filmes
Sim	9
Não	10

Tabela 8. Número de textos em que há ocorrência de interpretação.

Mesmo assim, em alguns casos, a presença de interpretação é quase uma exigência feita pelo filme criticado. Isso ocorre, por exemplo, na crítica *Abaixo de Zero*, sobre *Cold Mountain*. O texto inicia citando *Odisséia*, de Homero, mas apenas porque o roteiro do filme é baseado em livro do escritor Charles Frazier, que por sua vez é influenciado por *Odisséia*. Outro caso semelhante é a crítica Canalha Inofensivo, sobre o filme *Alfie – o sedutor*. Por se tratar de uma refilmagem, era inevitável que a crítica tocasse no filme anterior e na peça de teatro que originou ambos, de 1962, escrita pelo dramaturgo inglês Bill Naughton.

Há, claro, momentos de interpretação em que fica evidente o esforço do crítico. Como na crítica a respeito de *Brilho Eterno de Uma Mente sem Lembranças*, na qual o filme é relacionado com a psicanálise e é explicada ao leitor a relação com a história de Abelardo e Heloísa:

“Ser, portanto, é lembrar. Não é difícil enxergar em *Brilho Eterno* uma espécie de manifesto a favor da autodescoberta tortuosa e dolorosa da psicanálise, e contra a felicidade química amplamente acessível das drogas da geração Prozac. Tirar o fio aos sentimentos e anestesiá-los, defende Kaufman, é tirar também da mente algo de sua capacidade de criar. Não por acaso, o roteirista foi buscar o título de seu filme no poema *Eloisa to Abelard*, do inglês Alexander Pope (1688-1744) – mais especificamente da parte em que Heloísa, lamentando o fim trágico de seu romance com Abelardo, diz que, antes que a alma de um amante recupere sua paz, ela terá de amar, odiar,

ressentir-se, arrepender-se e dissimular. Tudo, diz Heloísa, menos esquecer. Joel e Kaufman, com certeza, concordam com ela.”⁹⁸

Ou então, para citar mais um exemplo, na análise feita do filme *Zatoichi*, em que Boscov compara o uso de um personagem tradicional dos filmes de kung fu serviria para, como nos filmes americanos de faroeste, construir uma nova identidade nacional para a juventude japonesa:

“Zatoichi, o samurai cego que defende os oprimidos, foi o protagonista de 26 filmes e 100 episódios de televisão entre 1963 e 1989, sempre interpretado pelo ator Shintaro Katsu. No Japão, não há quem não conheça o personagem. O que Kitano faz com ele, entretanto, não tem nada a ver com as adaptações americanas de séries de TV. O diretor dos excepcionais *Hana-Bi* e *Dolls* recria Zatoichi para seus próprios fins: um diálogo em que participam uma visão intensamente nipônica a respeito de valores como honra e justiça, mais a conexão Hollywood-Japão exemplificada por filmes como *Os Sete Samurais*, e também um tanto de filosofia pós-moderna, em que o filme de samurai não é só um gênero decalcado do passado. Como o faroeste, ele reinventa uma identidade nacional para as gerações presentes, e o faz com tanta força que a ficção passa a integrar a realidade. Se parece estranho que o filme se encerre com um número de sapateado dançado por camponeses e camponesas em trajes típicos do Japão medieval, é aí que está a beleza do que Kitano fez. Contagiados pela dança, os intérpretes despem momentaneamente seus personagens, deixando entrever uma alegria e uma espontaneidade insuspeitas. Talvez, então, o Japão como ele se apresenta ao mundo também não passe de uma encenação, que de tanto ser repetida se tornou quase verdadeira.”⁹⁹

⁹⁸ BOSCOVI, Isabela. *Um labirinto de memórias*. In Veja: edição 1.863. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

⁹⁹ BOSCOVI, Isabela. *O Japão é um palco*. In Veja: edição 1.884. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

Porém, trechos assim são exceção – justamente os trechos em que o crítico pode “ir além”, como defende Piza, para resgatar a função da crítica, que é para esse mesmo autor, o de “fazer cabeças”.

4. CONCLUSÃO

Depois do estudo bibliográfico e da análise da seção sobre cinema da revista *Veja*, podemos tecer algumas considerações finais decorrentes da nossa pesquisa.

Com relação à indagação inicial – se de fato o jornalismo cultural dos grandes veículos sofre de baixa qualidade – podemos afirmar que sim. E por que podemos concluir isso? Quando decidimos analisar a revista *Veja*, buscamos em diferentes autores informações que pudessem nos fornecer critérios para avaliar a referida publicação – que, é preciso lembrar, constitui-se na revista semanal mais lida do Brasil, que conta com alguns dos melhores jornalistas em atividade no país. Ou seja, na posição de revista líder no mercado brasileiro, *Veja* serve de referência quando o assunto é jornalismo brasileiro e, em tese, produz um jornalismo de qualidade.

No entanto, nossa pesquisa nos permite dizer que, ao menos na área cultural, a revista deixa a desejar. Basta verificar que ao analisarmos 12 de suas edições publicadas em 2004, identificamos dois dos principais erros que os especialistas que serviram de base para este trabalho apontaram como comuns na imprensa brasileira atual: 1) a pauta do jornalismo cultural é fortemente influenciada pelos eventos que estão, na definição de Piza, citado no capítulo 2, no topo da escala de lucro da indústria de entretenimento; e 2) as críticas tendem a ser superficiais, não buscando, na maioria das vezes, conexão com outras obras ou formas de conhecimento, o que seria fundamental para oferecer ao leitor uma maior compreensão dos possíveis significados da obra criticada.

Analisemos o primeiro item. Evidentemente, filmes americanos podem ter algo a acrescentar às nossas vidas e muitos deles mereceriam mesmo ensaios aprofundados nos mais diferentes veículos (jornalísticos ou acadêmicos). No entanto, deparar com um índice de filmes americanos analisados de mais de 57% não deixa de ser algo que nos provoque reflexões. Que o cinema americano domina as telas brasileiras não há dúvida. Basta ir a qualquer complexo de cinema com várias salas ou consultar o serviço sobre a programação de cinema para constatar tal fato. Mas o jornalista de cultura deve ser o jornalista crítico ou o jornalista que

segue as tendências de mercado? Se a maioria vê cinema americano é do cinema americano que vamos falar. Deve ser essa a lógica? Empresarialmente falando talvez essa seja a melhor opção. Mas aí, aceitarmos o argumento do lucro simplesmente significaria abdicar da função reflexiva e formadora de opinião que o jornalismo cultural traz dentro de si, quase que por definição.

Como vimos no capítulo 2, há sérios riscos de se render ao mercado, que tem uma lógica bem distinta da arte – por mais que essa hoje em dia seja também um produto de consumo. A seção sobre cinema da *Veja*, ao privilegiar o cinema americano, priva seu leitor do acesso a outras estéticas, outras visões de mundo e até mesmo outras formas de experimentar o cinema. O maior espaço dado aos filmes americanos ainda rouba a possibilidade de se fazer críticas (quando filmes de outra nacionalidade são analisados) que mostrem ao leitor por que vale a pena arriscar a ida ao cinema para assistir a um filme que tem ritmo, narrativa e temática deferentes aos quais ele está acostumado a ver no cinema americano. Perde-se aí, mais uma vez recorrendo a esta expressão, a chance de “fazer cabeças”.

Essa chance é perdida também quando as críticas apresentam-se superficiais, não indo além, com algumas exceções, do comentário e da análise. Trazer informações sobre os diretores ou fatos ocorridos nos bastidores é uma função do jornalista, sem dúvida, e *Veja* faz isso com frequência, como vimos. Faz o mesmo com a análise. Em alguns textos selecionados neste trabalho, o crítico apontava, com muita competência, detalhes como posicionamento de câmera ou economia na interpretação de determinado ator que resultava num belo resultado.

Porém, o que faz com que a experiência de ler uma crítica se transforme em algo educativo ou, melhor, elucidativo é quando o crítico consegue relacionar o filme que vimos (ou que pretendemos ver) a questões da nossa vida, da nossa existência, que também já foram discutidos por outros artistas, ou filósofos, ou cientistas. E isso *Veja* não faz com tanta frequência, como vimos ao analisar a ocorrência de interpretação nos textos. Ao fazer essa opção editorial, a revista deixa assim de mostrar ao leitor de que forma aqueles filmes analisados se inserem dentro de uma discussão mais ampla, como ele dialoga com o conhecimento acumulado da humanidade e que, por isso, pode se transformar em uma metáfora ou um símbolo para nós, para nossas vidas. Ou então, se este for o caso, como aquele filme, na

verdade, repete uma ideologia rasa, desgastada, se apegando a valores questionáveis e que, por isso, deve ser visto com desconfiança, mesmo que a bilheteria dê sinais de que muita gente quer ver o filme.

E é importante dizer que essa é uma opção editorial, porque só resta essa conclusão. Sim, porque observamos em alguns textos a capacidade do repórter em ir além, como nos dois exemplos citados ao final do capítulo 3, ou ainda na crítica sobre *A Paixão de Cristo*, quando é feita a comparação do filme com outras obras de arte religiosa, como pinturas de diferentes épocas. Nesses três casos, foi dado ao repórter espaço suficiente para que a crítica fosse desenvolvida, assim como se optou por dar destaque àquelas produções e se optou por uma análise mais aprofundada. Por essas razões, podemos concluir que falta qualidade no jornalismo cultural brasileiro.

Por fim, gostaríamos de mencionar uma indagação que sempre acompanhou essa pesquisa, realizada por um estudante de graduação que se propôs a analisar a maior revista do país: “mas o que estou fazendo aqui, buscando dizer se a revista *Veja*, feita por alguns dos mais renomados jornalistas do país, faz bom ou mau jornalismo?” A resposta para essa dúvida veio durante o próprio estudo, quando nos deparamos com a visão de Coelho sobre para que serve a crítica (e este trabalho nada mais é que uma crítica): “acertando ou errando, [a crítica] serve principalmente para outra coisa: prestarmos mais atenção naquilo que estamos vendo.” Este trabalho certamente nos fez prestar mais atenção na revista que todos os domingos chega à casa de mais de 1 milhão de brasileiros. Talvez faça outros prestarem mais atenção também.

5. BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

a) Livros

1. AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In: MARTINS, M. Helena (Org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. 1ª ed., São Paulo: Senac, 2000.
2. BUITONI, Dulcília H. S. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, M. Helena (Org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. 1ª ed. São Paulo: Senac, 2000.
3. GOLDENBERG, Miriam. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2000.
4. KIENTZ, Albert. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
5. MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2ª ed. rev., Petrópolis: Vozes, 1994.
6. PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. 1ª ed., São Paulo: Contexto, 2003.
7. TRAVANCAS, Isabel. *O Livro no Jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. 1ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
8. WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 4ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1994.

b) Textos

1. BARROS, Antônio T. de. *A crítica no jornalismo opinativo*. Texto produzido como subsídio para o Núcleo de Pesquisa em Jornalismo Opinativo, formado por alunos no Curso de Jornalismo do Centro Universitário de Brasília (UnICEUB).
2. BARROS, Antonio T. de, TARGINO, Maria das Graças, Manhães, Eduardo D. *A análise de conteúdo como método qualitativo na pesquisa em Comunicação*. Versão provisória, disponibilizada pelo autor aos alunos da disciplina Jornalismo Opinativo, do curso de Jornalismo do Centro Universitário de Brasília (UnICEUB).

c) Internet

1. BOSCOVI, Isabela. *Promessa é dívida*. In Veja: edição 1.835. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

2. _____. *Mais roupa suja*. In Veja: edição 1.835. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
3. _____. *De braçada*. In Veja: edição 1.835. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
4. _____. *Um Jesus nada cristão*. In Veja: edição 1.845. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
5. _____. *A beleza de ser banal*. In Veja: edição 1.851. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
6. _____. *Pior que a morte*. In Veja: edição 1.851. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
7. _____. *Retrato do guerrilheiro quando jovem*. In Veja: edição 1.852. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
8. _____. *Um labirinto de memórias*. In Veja: edição 1.863. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
9. _____. *Dupla face*. In Veja: edição 1.863. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
10. _____. *O cabelo dele mudou...*. In Veja: edição 1.868. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
11. _____. *Alerta laranja*. In Veja: edição 1.869. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
12. _____. *Bem-vindo ao mundo do amanhã*. In Veja: edição 1.880. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
13. _____. *À beira do abismo*. In Veja: edição 1.880. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.

14. _____. *O Japão é um palco*. In Veja: edição 1.884. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
15. _____. *Canalha inofensivo*. In Veja: edição 1.884. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
16. _____. *Guerra ao natal*. In Veja: edição 1.884. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
17. GRAIEB, Carlos. *Abaixo de zero*. In Veja: edição 1.840. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
18. _____. *Solo de Guitarra*. In Veja: edição 1.840. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
19. MARTINS, Sérgio. *Para fazer o relógio voltar*. In Veja: edição 1.857. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/170304/sumario.html> >. Acesso em 16 mar. 2005.
20. SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *Machado de Assis: a crônica no jornal / o jornal na crônica*. <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd/midia impressa.htm>>. Acesso em 24 mai. 2005.

ANEXOS

Conjunto de textos analisados, extraídos das 12 edições da revista *Veja* selecionadas para este trabalho:

Edição 1835. 7 de janeiro de 2004

PROMESSA É DÍVIDA

Em *21 Gramas*, Alejandro Iñárritu cumpre todas as expectativas que gerou com *Amores Brutos*

Isabela Boscov

Apesar de seu arrojo visual e narrativo – e do tremendo impulso que deu à carreira do diretor mexicano Alejandro González Iñárritu –, o festejado *Amores Brutos*, de 2000, escondia um segredo pouco original: um roteiro esquemático, do qual só um bom ator como Gael García Bernal tirava alguma veracidade. Já **21 Gramas** (*21 Grams*, Estados Unidos, 2003), que estréia nesta sexta-feira no Brasil, não padece desse mal. O segundo trabalho de Iñárritu concretiza todas as expectativas suscitadas por sua estréia, e mais um pouco. Como em *Amores Brutos*, ele filma numa película granulada, quase lavada de cores, e com uma câmera que parece estar sempre no ponto cego dos atores – aquele lugar a partir do qual eles não sabem estar sendo observados, e para o qual estão mais vulneráveis. Novamente também, o diretor reorganiza o tempo de forma imprevisível com sua montagem. Mas agora o faz não por puro virtuosismo, e sim para mirar no coração de sua história: a idéia de que há na vida algo inexorável, uma matemática que promove certos acontecimentos apenas para que se possa chegar a outros.

Assim, de início é difícil discernir em que ponto de sua trajetória Sean Penn está à morte numa UTI, se antes ou depois de receber um transplante de coração – ou como essa cena se encaixa com Benicio Del Toro, um marginal que encontrou Cristo ao voltar à prisão, ou ainda com Naomi Watts bêbada, chorando enquanto lava roupas sozinha em casa. Iñárritu não tem pressa de resolver essas dúvidas. Mas, à medida que as peças caem em seus lugares, esses dramas convergem com uma inevitabilidade que raras vezes o cinema evocou com tanta força.

O título, um tanto enigmático, vem da afirmação de que cada ser humano perde exatos 21 gramas no momento da morte. Esse seria o peso da, por assim dizer, essência que a marcha dos acontecimentos quer extrair de cada um. Esclarecer as ligações que levarão a esse resultado seria tirar muito do fascínio do trabalho de Iñárritu e frustrar o próprio tema do filme – o de que, ainda que não sejamos capazes de enxergar uma conexão, isso não significa que ela não esteja em pleno curso. Basta dizer, assim, que o diretor põe seus personagens em situações extremas, e que tira do seu trio central atuações que talvez sejam as melhores de suas respectivas carreiras. *21 Gramas*, é verdade, pesa 1 tonelada – mas vale cada grama dela.

MAIS ROUPA SUJA

***Em Nome de Deus* expõe uma nódoa escandalosa na história recente da Irlanda católica**

Isabela Boscov

O Vaticano se indignou e condenou ***Em Nome de Deus*** (*The Magdalene Sisters*, Irlanda/Inglaterra, 2002), em cartaz a partir de sexta-feira. Mas o fato é que a cada ano surgem mais evidências de um escândalo na Irlanda católica, o regime de escravidão e terror a que foram submetidas as cerca de 30.000 jovens que passaram pelos reformatórios das Madalenas, instituições religiosas em que se recolhiam moças que viraram motivo de vergonha para suas famílias. Em geral, as mulheres "selecionadas" eram mães solteiras, vítimas de estupro, por exemplo, ou simplesmente consideradas tentadoras demais para ficar à solta. O nome dos reformatórios homenageava Maria Madalena, a prostituta que se arrependeu da profissão que abraçara. Perdão, contudo, não era uma prioridade na pauta das freiras que gerenciavam os reformatórios. Segundo os testemunhos, os estabelecimentos eram lavanderias lucrativas, em que as moças trabalhavam sem remuneração, sob maus-tratos e não raro até morrer. Dirigido pelo ator escocês Peter Mullan, ***Em Nome de Deus*** segue quatro personagens moldadas em figuras verídicas, dos "delitos" que elas cometem até os anos passados numa rotina de sadismo, durante a década de 60.

Com uma história dessas, uma direção segura e excelentes atrizes, ***Em Nome de Deus*** merece, em boa parte, a atenção de que é alvo desde que ganhou o Festival de Veneza. Por incrível que pareça, as cenas mais aterradoras não são aquelas passadas no interior do reformatório, e sim os momentos iniciais, em que as famílias decidem que mais vale sacrificar uma filha do que conviver com um embarço, e dão as costas ao desespero das meninas. É aí, nesse ambiente social em que reformatórios como esses pareciam um recurso aceitável – e num país europeu, em pleno século XX –, que está a verdadeira insanidade. Não sem razão, Mullan comparou a opressão experimentada pelas jovens irlandesas àquela em que vivem as mulheres de países islâmicos linha-dura. Mas o fez em entrevistas, não na tessitura de seu filme – e assim confirmou a sensação que ***Em Nome de Deus*** provoca, a de que faz a crônica de um sintoma e deixa de lado a doença.

DE BRAÇADA

Charlotte Rampling brilha no francês *Swimming Pool*

Isabela Boscov

À parte o deslize de *8 Mulheres*, o francês François Ozon vem se firmando como um grande cineasta – e parte do crédito cabe à sua musa, a inglesa Charlotte Rampling. Há três anos, ela protagonizou o trabalho mais perturbador de Ozon, *Sob a Areia*, como uma mulher incapaz de racionalizar o desaparecimento de seu marido. Agora, em ***Swimming Pool*** (França/Inglaterra, 2003), que estréia nesta sexta-feira, a dupla muda o registro, com idêntico sucesso. Charlotte é Sarah Morton, uma escritora de

romances policiais fria, metódica e que se alimenta quase que só de iogurte, refrigerante dietético e uísque – uma síntese de sua relação passivo-agressiva com tudo o que seja prazer sensual. Refugiada no campo francês para escrever um novo livro, Sarah depara com sua antítese: Julie (Ludivine Sagnier), que é jovem, exuberante e leva um homem diferente para casa a cada noite. Tudo em Julie agride Sarah, até que uma intrigante simbiose se instala entre as duas. O palco desse dueto é a piscina do título – e, em maior medida ainda, o corpo e o rosto de Charlotte, que sob o comando de Ozon se revela uma atriz muito mais destemida do que em sua juventude.

Edição 1840. 11 de fevereiro de 2004

ABAIXO DE ZERO

***Cold Mountain*, novo épico do diretor Anthony Minghella, não consegue arrebatat**

Carlos Graieb

Quando inicia sua viagem de retorno a Ítaca, depois de dez anos na Guerra de Tróia, Ulisses, o herói da *Odisséia* de Homero, deseja ardentemente reencontrar sua família e seu lar. As memórias de casa lhe dão alento para sobreviver aos perigos da volta, e a obstinação da rainha Penélope, que espera por seu marido embora seja enorme a possibilidade de ele ter morrido, prova a solidez do casamento entre os dois. O filme ***Cold Mountain*** (Estados Unidos, 2003), que estréia nesta sexta-feira em circuito nacional, é uma releitura da *Odisséia*. Quando inicia sua viagem de retorno ao vilarejo natal, depois de três anos na Guerra Civil americana, Inman, herói da fita, ostenta a mesma determinação de Ulisses. Mas ela nem de longe está apoiada em laços afetivos tão concretos. Inman não tem família. O que o impulsiona é a lembrança do único beijo que trocou com a bela Ada, pouco antes de marchar com o exército sulista. A surpresa é que Ada também se agarra à memória daquele beijo, e passa as noites escrevendo cartas ao soldado. Que vínculo é esse, que alimenta os personagens em tempos difíceis? Errou quem deu a resposta mais óbvia. Segundo o diretor e roteirista Anthony Minghella, *Cold Mountain* não deve ser visto como uma história de amor, e sim como a história "de duas pessoas que se prendem a noções de fidelidade e paixão sem nenhuma evidência para sustentá-las". E, embora não pareça, essa frase explica muita coisa.

O que a declaração de Minghella explica, antes de mais nada, é o fracasso de *Cold Mountain* em arrebatat. Como já fizera em *O Paciente Inglês*, o diretor inglês se revela uma espécie de romântico envergonhado, um cineasta que não sabe conciliar dois desejos: fazer filmes grandiosos, daqueles que emocionam o grande público e encham os olhos dos votantes do Oscar, e fazer filmes de idéias, amparados em obras literárias de bom pedigree (assim como *O Paciente Inglês* se baseava num livro do canadense Michael Ondaatje, *Cold Mountain* baseia-se num aclamado romance do americano Charles Frazier). É por causa desse último desejo, sem dúvida nenhuma, que Minghella se afasta do vocabulário batido das "paixões

instantâneas" e procura dotar seus protagonistas de emoções mais sutis, menos convencionais. Não dá certo. Apesar de contar com dois atores excelentes e de beleza incomum nos papéis centrais – Nicole Kidman e Jude Law, indicado ao Oscar por sua atuação –, *Cold Mountain* exala frieza. Melhor seria ter feito um filme de amor.

Cold Mountain, no entanto, está longe de ser desprovido de méritos. Sua filmagem foi um tour de force realizado em grande parte na Romênia, onde a equipe se sujeitou a chuvas torrenciais e temperaturas que oscilaram do escaldante ao congelante. Uma cidadezinha americana do século XIX foi recriada no Leste Europeu, assim como o cenário da batalha de Petersburg, uma das mais sangrentas da Guerra Civil. Essa seqüência de guerra, que abre o filme, tem grande impacto. Também há episódios de força na odisséia de Inman – em especial, seu esforço desesperado para arrastar quatro cadáveres a que está acorrentado numa colina e seu encontro com uma jovem viúva interpretada por Natalie Portman. *Cold Mountain* é um filme de grande polimento visual, e as indicações que recebeu nas categorias de montagem e fotografia são merecidas. Seu prêmio mais provável, contudo, é o de atriz coadjuvante para Renée Zellweger, que interpreta Ruby, mulher do campo que aparece para ajudar Ada em sua fazenda e que serve de respiro cômico na trama. Renée já ganhou um Globo de Ouro por esse papel. Por algum motivo insondável, agradou com sua interpretação careteira e lábios que parecem ter vida própria.

SOLO DE GUITARRA

Jack Black dá aula de humor – e de música – na comédia *Escola de Rock*

Carlos Graieb

A comédia *Escola de Rock* (*School of Rock*, Estados Unidos, 2003), que estréia nesta sexta-feira no país, é uma autêntica raridade: um filme calcado em fórmulas que já foram exploradas infinitas vezes, e que ainda assim resulta num produto faiscante, cheio de energia e graça. Quem faz com que o filme transborde dos moldes é o ator Jack Black, até hoje lembrado sobretudo por uma ponta no filme *Alta Fidelidade*, e agora convertido em estrela do humor.

Black interpreta Dewey Finn, um roqueiro que acaba de ser expulso da banda de heavy metal que ele mesmo fundou. Sem dinheiro para pagar o aluguel, Finn assume a identidade de um amigo, o professor primário Ned Schneebly (Mike White, que é também o roteirista do filme), e tenta ganhar alguns trocados dando aulas de substituição numa escola conservadora. Sua intenção, inicialmente, é dormir e deixar que os alunos façam o que bem entenderem. Mas então ele descobre que algumas crianças de sua classe têm dotes musicais e resolve montar com elas um grupo, que concorrerá ao prêmio de 20.000 dólares do festival Batalha das Bandas. Antes, porém, é preciso ensinar à garotada coisas fundamentais (o que foi o Led Zeppelin, por exemplo) e incutir-lhe o verdadeiro espírito roqueiro – que na versão de Finn nada tem a ver com sexo e drogas, mas tem tudo a ver com desafiar "o homem" (ou seja, a autoridade, em qualquer de suas encarnações).

É difícil imaginar outro ator capaz de interpretar tão bem o herói de *Escola de Rock*, por um simples fato: Jack Black tem, há mais de dez anos, sua própria banda, a Tenacious D. Por isso ele canta e toca em cena, e só não compôs as músicas da trilha sonora porque o calendário de filmagens não permitiu. Justiça seja feita ao

time de garotos que contracenam com Black. Eles não se intimidam com o ritmo frenético de sua atuação. Um deles, além disso, enfrentou um desafio e tanto. Brian Falduto interpreta Billy, o automeado estilista da banda de rock infantil. Billy é, provavelmente, o mais jovem personagem gay da história do cinema. Mas nem essa ousadia espantou os pais americanos, tradicionalmente tão zelosos. Dessa vez eles entraram na brincadeira – e se deixaram levar pelo alto-astral de *Escola de Rock*.

Edição 1845. 17 de março de 2004

UM JESUS NADA CRISTÃO

Com o sangrento *A Paixão de Cristo*, Mel Gibson reaviva discórdias e se esquece de falar de união ou redenção

Isabela Boscov

Quando o suíço Jean-Luc Godard fez *Je Vous Salue, Marie*, em 1985, vários países baniram o filme de seus cinemas – inclusive o Brasil, que exercitou a prerrogativa da censura pelo Estado. Como o recurso já não era aplicável em 1988, quando o americano Martin Scorsese lançou *A Última Tentação de Cristo*, o então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, valeu-se de artimanhas administrativas para interditar as salas que o exibiam, com apoio de setores religiosos. Agora ***A Paixão de Cristo*** (*The Passion of the Christ*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, provoca reações semelhantes. Na semana passada, o advogado paulista Jacob Pinheiro Goldberg pediu ao Ministério da Justiça a proibição, ou ao menos a restrição a maiores de 18 anos, do filme. O presidente do Rabinato da Congregação Israelita Paulista, Henry Sobel, criticou a violência do filme e seu potencial para alimentar o anti-semitismo. Dom Geraldo Majella, presidente da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, também classificou a violência que se vê na tela como chocante.

Filmes de conteúdo religioso são sempre um convite à controvérsia. Tanto no caso de Godard como no de Scorsese, ela surgiu das liberdades que os cineastas tomaram com as Escrituras – por exemplo, uma Nossa Senhora mostrada nua em *Je Vous Salue, Marie*. O que há de novidade na polêmica em torno de *A Paixão de Cristo* é que ela caminha em sentido contrário. O filme dirigido por Mel Gibson choca não por questionar os Evangelhos, mas por tomá-los ao pé da letra, e a ferro e fogo. Gibson encena as doze últimas horas da vida de Jesus com a máxima crueza de detalhes. Não há *Pulp Fiction* que se compare no teor de violência. Jesus, interpretado por Jim Caviezel, é chicoteado, chutado, espancado e perfurado, até quase perder suas feições humanas. É difícil entender o propósito dessas cenas. Segundo Gibson, o objetivo é dar à platéia a dimensão do martírio a que Cristo se submeteu para redimir a humanidade de seus pecados.

Há problemas de toda ordem nesse percurso. Alguns são puramente cinematográficos. Na sequência inicial o diretor ainda parece buscar uma linguagem que se adapte ao seu tema, reproduzindo nos enquadramentos e nas atitudes dos atores a pintura da Renascença. No momento em que parte para as suas duas

infindáveis horas de tortura, porém, Gibson ajusta seu registro a uma fonte bem menos nobre. Quanto mais avança, mais *A Paixão* lembra um daqueles péssimos filmes bíblicos que os italianos rodavam nos anos 50. Não há um clichê do gênero a que Gibson não apele, do Cristo fotografado de baixo para cima, com os olhos voltados para o céu, às mulheres de mãos estendidas em súplica.

Os outros problemas de *A Paixão* se situam num terreno mais subjetivo, mas bem mais relevante. A fixação com a Paixão de Cristo é, em termos literais, medieval. Nos séculos mais recentes, a produção teológica cristã em geral e a católica em particular têm procurado voltar a atenção dos fiéis mais para a pregação de Jesus do que para o seu calvário. O sacrifício de Jesus deve ser entendido à luz de seus ensinamentos, e não o contrário. A Paixão e a Ressurreição seriam a confirmação da divindade de Cristo. Mas sua pregação e a revolução ética que ela instaurou é que são os verdadeiros pontos de união entre os cristãos e, possivelmente, entre cristãos, membros de outras religiões e mesmo ateus.

Mel Gibson, que é membro de uma seita tradicionalista ferrenha, restaura os parâmetros medievais. A julgar pelo fenômeno em que o filme se converteu nos Estados Unidos, ele não está sozinho: até hoje, só *Homem-Aranha* e *O Senhor dos Anéis – O Retorno do Rei* chegaram à marca dos 200 milhões de dólares mais rápido do que ele. O pouco que Jesus tem a dizer em *A Paixão* é retirado dos Discursos Escatológicos – seus vaticínios sobre sua morte e a chegada do reino de Deus. E esse pouco é dito em latim e aramaico. Gibson demorou a ser convencido de que seria preciso legendar os diálogos: as imagens deveriam falar por si, argumentava. O que elas têm a dizer, porém, é perturbador. Esse martírio mostrado de forma quase pornográfica tira da Paixão os seus significados simbólicos – por exemplo, o de ser uma ocasião para refletir sobre o sofrimento imposto a Jesus, e que cada homem impõe ao outro, em razão da intolerância, da conveniência, da soberba e da omissão. Gibson trata exclusivamente de pavor, culpa e atribuição da culpa – em especial, e de forma ostensiva, aos judeus. Nas suas mãos, Jesus não passa de um fetiche. E o que ele expressa não é união ou redenção, mas trulência, discórdia, ódios reavivados e execução.

Violência sem precedentes

A representação sangrenta da Paixão de Cristo no filme de Mel Gibson não tem precedentes na arte religiosa. Nos primórdios do cristianismo, as imagens da crucificação ostentavam um Jesus altivo e triunfante sobre a morte, sem nenhum sofrimento. Só no século XIV essa visão intrinsecamente mística deu lugar a um certo naturalismo – e daí a representações que enfatizavam a carga dramática da cena. Em certos momentos, a exacerbação da dor de Cristo foi uma forma de arrebatamento do coração dos fiéis pela emoção e pelo êxtase religioso. Os artistas do barroco e da tradição germânica dos séculos XV e XVI foram os que mais exploraram esse lado. "Em matéria de dramaticidade, talvez ninguém supere os trabalhos do alemão Matthias Grünewald (1480-1528)", diz o historiador da arte Renato Brolezzi. Nas pinturas de Grünewald, Cristo surge coberto de ulcerações. Tudo a seu redor – das plantas ressequidas às pedras pontiagudas – remete à dor. São imagens impressionantes, mas nem de longe repulsivas como as cenas de *A Paixão de Cristo*. Artistas modernos e contemporâneos também fizeram leituras

chocantes do tema, é verdade. O objetivo deles, no entanto, era a dessacralização dos ícones religiosos – o oposto do que faz Mel Gibson.

Edição 1851 . 28 de abril de 2004

A BELEZA DE SER BANAL

***Anti-Herói Americano* mistura drama, desenho e documentário para contar a incrível trajetória de um zé-ninguém**

Isabela Boscov

Harvey Pekar acha que existe complexidade até nas vidas mais medíocres, e ele fala com conhecimento de causa. Recentemente, Pekar se aposentou de seu primeiro e único emprego: arquivista no Hospital dos Veteranos de Cleveland, no Estado de Ohio. Durante cerca de três décadas, ele se sentou a uma mesa no porão do hospital, colocando fichas de pacientes em ordem alfabética, de manhã até a noite. Apesar de Pekar ter curso superior, nunca calhou, digamos assim, de ele seguir uma carreira. Essa foi uma das razões pelas quais a sua primeira mulher o abandonou, ainda na juventude. A outra razão, acredita ele, foi o sumiço de sua voz por causa de um calo nas cordas vocais, resultado dos tons exaltados com que ele costuma ventilar suas contrariedades. Hoje com 64 anos, Pekar permanece rouco e desanimado, e continua levando uma vida que mais parece se repetir do que propriamente seguir adiante – uma vida que ele e sua segunda mulher, Joyce Brabner, expõem com honestidade desconcertante no excepcional ***Anti-Herói Americano*** (*American Splendor*, Estados Unidos, 2003), desde sexta-feira em cartaz no país. Misto de ficção, documentário e história em quadrinhos, o filme do casal de diretores Robert Pulcini e Shari Springer Berman reinventa e expande os formatos convencionais do cinema para acomodar a visão de seu protagonista sobre a banalidade em que transcorre a existência. A trajetória de Pekar e Joyce é reencenada pelos atores Paul Giamatti e Hope Davis – ambos excelentes –, com freqüentes intervenções dos personagens reais e de dramatizações em desenho. Não raro, também, todas essas dimensões se combinam numa mesma cena. O saldo da investida é um filme pioneiro, que causou merecida sensação nos festivais de Sundance e Cannes no ano passado.

Quando tinha cerca de 30 anos, Pekar achou que iria enlouquecer se não encontrasse um escape. Apesar de não saber desenhar mais do que figuras toscas, começou a quadrinizar seu cotidiano – a irritação na fila do supermercado, as conversas com os tipos que o rodeavam no trabalho, o namoro com Joyce ("Sou vasectomizado", foi a primeira coisa que disse ao conhecê-la) e até seus enfrentamentos com um câncer. Robert Crumb, o papa do quadrinho underground – de quem Pekar era amigo havia vários anos –, achou que o trabalho era brilhante e merecia publicação. Desde então, Crumb foi um entre vários desenhistas a ilustrar a série de quadrinhos *American Splendor*, uma espécie de autobiografia em aberto na qual Pekar destila suas tragicômicas falhas e frustrações. Não há aspecto deletério de si próprio que ele hesite em mostrar, desde o seu mau humor, pessimismo e egoísmo até suas deficiências com a higiene pessoal.

O risco de abordar um personagem como esse é romantizá-lo até o ponto em que aquilo que o torna relevante – sua trivialidade – deixa de fazer sentido. Os diretores de *Anti-Herói Americano*, contudo, são tão pouco propensos a adornar a figura de Pekar quanto ele próprio. O que o filme deles canta e decanta é a idéia que *As Horas*, com toda a sua pretensão, mal chegou perto de arranhar: a de que o que nos define não é o resultado de nossas eventuais inspirações, mas sim o acúmulo de nossas banalidades.

PIOR QUE A MORTE

Assim era a vida sob o regime do Talibã, diz *Osama*

Isabela Boscov

Num país que ainda nem começou a se reerguer de seus escombros, como o Afeganistão, é surpreendente que se consiga mobilizar recursos para rodar um filme – e é essa singularidade a principal recomendação de ***Osama*** (Afeganistão/Irlanda/Japão, 2003), que estréia nesta sexta-feira no país. O drama do diretor Siddiq Barmak se passa no momento em que os fanáticos do Talibã tomam o poder e, entre outras coisas, proíbem as mulheres de sair à rua desacompanhadas de um homem da família. Com seu irmão e seu marido mortos – o primeiro na guerra com os russos, o segundo pelos extremistas –, uma enfermeira não vê outra saída que não vestir sua filha de garoto, para que ela possa trabalhar. Rebatizada de Osama, a menina vive dias de terror: não tem a menor idéia de como um homem deve se comportar e está sempre na iminência de ser desmascarada – e, portanto, executada. O que o diretor quer mostrar é que existem destinos piores do que a morte em países sufocados pelo extremismo religioso. O resultado, ainda que competente, tem um quê de oportunista e também de artificial, na sua cópia do cinema iraniano. Lembra muito o recente *Baran*, também sobre uma moça nessa contingência, mas sem o lirismo e a agudeza que tornam a cinematografia do Irã tão vigorosa.

Edição 1852. 5 de maio de 2004

RETRATO DO GUERRILHEIRO QUANDO JOVEM

***Diários de Motocicleta* quer dar uma estatura humana ao mito Che Guevara, mas termina por engrandecê-lo ainda mais**

Isabela Boscov

Em *Casseta & Planeta – A Taça do Mundo É Nossa*, Bussunda e amigos descobrem que o líder revolucionário Che Guevara na verdade não morreu numa emboscada na Bolívia, em 1967: está embrenhado na selva, de onde, incógnito, opera um lucrativo negócio de camisetas com sua estampa. A piada vai bem ao ponto. A foto feita pelo cubano Alberto Korda, que mostra Che de boina militar e olhar fixo num porvir que ele já enxerga como concreto, está entre as imagens mais célebres do século XX, e

o próprio Che virou uma marca que está para o socialismo assim como a Coca-Cola está para o capitalismo – é seu emblema e sinônimo. Com o desmantelamento do bloco soviético, a acentuada queda em desgraça do regime cubano e a quase total falência das ideologias, entretanto, a questão é: emblema do quê, exatamente? ***Diários de Motocicleta*** (*Diarios de Motocicleta*, Inglaterra/ França, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, pretende responder a essa pergunta dando-lhe estatura humana e tráfegando numa suposta via de desmitificação do personagem.

O filme do diretor Walter Salles recupera os nove meses em que Che – então apenas Ernesto Guevara de la Serna – e seu amigo Alberto Granado estiveram na estrada, em 1952, percorrendo 12.000 quilômetros de território latino-americano, do sul da Argentina ao extremo norte da Venezuela, passando pelo Chile e Peru. Alberto, um bioquímico de 29 anos, e Ernesto, um estudante de medicina de 23, saíram de Buenos Aires numa velha motocicleta, que sobreviveu a apenas parte do trajeto. O restante foi cumprido de carona, de barco ou a pé. A essa aproximação forçada com o território a cobrir correspondem uma tomada de consciência sobre a injustiça e a miséria, de um lado, e a descoberta de uma identidade latino-americana, de outro. Agora as pessoas não apenas cruzam o caminho de Alberto e Ernesto, mas se integram a ele e se tornam sua razão de ser.

Produzido por Robert Redford e incluído na seleção oficial do Festival de Cannes, que começa no próximo dia 12, *Diários* é o filme mais coeso e bem-acabado da carreira de Salles, que o rodou com a câmera na mão e em locação, no mesmo percurso seguido pelos amigos. Amparado no primoroso roteiro do porto-riquenho José Rivera e nas atuações de Gael García Bernal, como Che, e Rodrigo de la Serna – este, uma revelação –, como Alberto, *Diários* é particularmente bem-sucedido na maneira como evoca os aspectos intangíveis que são cruciais à sua história, como a transformação de uma amizade em afinidade filosófica, e o olhar dos personagens sobre o mundo, que passa de cursório a atento e demorado. Não menos importante é o fato de o filme localizar as razões do protagonista tanto no seu interior quanto na paisagem à sua volta. Ernesto queima no ardor do seu idealismo e é honesto ao ponto da dureza. É um radical esperando para desabrochar. Não há aqui, no entanto, mais do que sintomas da conversão de Ernesto no Che que comandaria a revolução cubana com Fidel Castro, em 1959, e que em seguida tentaria organizar a luta armada em países como o Congo e a Bolívia. O que não significa que seu fantasma não paire todo o tempo sobre *Diários*. O Ernesto do filme pode não ter ainda formulado qual será o seu futuro, mas o espectador sabe que futuro é esse. Agir como se o destino de Che nessa viagem por uma Pan-América utópica fosse ignorado é o ponto cego de *Diários*. Che não ficou na teoria: pegou em armas, fundou uma ditadura socialista e tentou plantar células de guerrilha pelo continente. Se seu despertar é pertinente ainda hoje, como argumenta o filme, é o caso de indagar se suas soluções também o seriam. É claro que não seriam. Mas essa é uma pergunta que não é feita nem respondida. *Diários* tem de Che tudo o que é capaz de causar empatia, e nada do que provocaria polêmica.

Como observa o mexicano Jorge G. Castañeda, um dos mais competentes biógrafos de Che, o guerrilheiro passou a lenda e mártir pelas circunstâncias de sua morte – executado pelo Exército boliviano, numa escola miserável do povoado de La Higuera

– e pelo momento peculiar em que ela ocorreu, pouco antes da Ofensiva do Tet, que virou a Guerra do Vietnã em desfavor dos Estados Unidos, e meses antes da agitação do maio de 1968 na Europa. Essa conjunção fez com que o homem e sua época "se cristalizassem em singular harmonia", diz Castañeda. Se tivesse vivido, Che provavelmente não teria adquirido tal dimensão, e talvez algumas de suas facetas menos sedutoras ficassem hoje evidentes – por exemplo, o fascínio pelo militarismo, a defesa da luta armada, a intransigência ideológica e os sinais de autoritarismo. Todos, aliás, traços do castrismo. A pureza que sempre se celebrou em Che é, de certa forma, como a poesia que Rimbaud teria escrito, ou os filmes que James Dean teria feito: uma promessa que a morte prematura impediu de desembocar em eventual decepção. Como personagem, Che é uma equação insolúvel. Quanto mais se desconstrói o mito, mais se o realimenta.

Edição 1857. 9 de junho de 2004

PARA FAZER O RELÓGIO VOLTAR

***Cazuza – O Tempo Não Pára* apresenta o cantor a uma geração que mal ouviu falar dele**

Sérgio Martins

Numa das melhores cenas de *Cazuza – O Tempo Não Pára* (Brasil, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, Cazuza (interpretado com bravura por Daniel de Oliveira, que é assombrosamente parecido com o personagem real) interrompe um ensaio do seu grupo, o Barão Vermelho, para cantarolar *O Mundo É um Moinho*, do compositor Cartola. O ato de indisciplina rende uma bronca de Roberto Frejat (Cadu Favero), líder do Barão. "Somos uma banda de rock. Não tocamos samba." Sempre que se manifesta sobre o filme, Frejat (o verdadeiro) nega que tal imbróglio tenha acontecido. Da forma como é visto no filme, porém, ele é simbólico da carreira do cantor, morto em julho de 1990, aos 32 anos, em decorrência da aids. Cazuza nunca escondeu a paixão pela MPB, em especial pelas canções sobre dor-de-cotovelo de artistas como Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues e Maysa. Único filho de Lucinha Araújo e do produtor musical João Araújo, Cazuza – apelido de Agenor de Miranda Araújo Neto – passou a infância rodeado por grandes nomes da MPB. "Eu acordava no meio da noite, ia para a sala e deparava com Caetano, Gil, Bethânia e Gal", comentou. Pois se hoje Cazuza é tido como um dos principais letristas da história recente da música brasileira, isso se deve à vertente dor-de-cotovelo de alguns sucessos do Barão Vermelho e de sua carreira-solo. O flerte com o rock representa apenas uma faceta de sua obra.

O pop nacional dos anos 80 gerou dois ídolos: Cazuza e Renato Russo. Enquanto o primeiro era a esbórnia em estado bruto, Renato Russo era o introspectivo. Cazuza escancarava sua bissexualidade, ao passo que Renato tinha dificuldades no amor. Os dois morreram vitimados pela aids – Renato, em 1996 –, mas Cazuza não desfrutava do mesmo status que o cantor do Legião Urbana, nem os jovens das novas gerações têm intimidade com sua obra. Numa pesquisa do Instituto Cidadania

realizada no ano passado, ele não está sequer entre os dez compositores mais admirados. Figura atrás de nomes de sucesso como Charlie Brown Jr. e de nulidades como Sandy & Junior. A explicação mais fácil, porém incompleta, é que Cazuza morreu muito cedo. Outra razão pode estar na sua irreverência: feliz com sua opção sexual e seu comportamento desregrado, ele foi o primeiro artista brasileiro a admitir que estava com aids, mas sem nunca sugerir que carregava algum arrependimento pelas loucuras passadas. Para a maior parte do público, portanto, não é tão fácil se identificar com ele quanto com Renato Russo, que fez de seus sofrimentos uma especialidade lírica.

Feitas as contas, porém, Cazuza é um letrista superior. Amava eternamente por um dia, e transformava o objeto de paixão em letra de música. Nessas horas, escrevia compulsivamente. "Cansei de atender o Cazuza de madrugada, pedindo papel e caneta porque a inspiração tinha baixado", diz Guto Graça Mello, diretor musical de *O Tempo Não Pára*. Muitas das letras dessa época nasceram das baladas do cantor pelo Baixo Leblon, centro da boêmia descolada do Rio de Janeiro. Mas as dificuldades amorosas dos amigos também serviam como inspiração. Certa vez, Ezequiel Neves, produtor do Barão Vermelho e "avô" de Cazuza (como gosta de ser chamado), brigou com o namorado e com a mulher deste. Desgostoso, saiu berrando "Eu não amo ninguém!" pelos corredores do estúdio em que o Barão gravava seu terceiro disco. O bordão se transformou numa das melhores letras de Cazuza – é a sexta faixa de *Maior Abandonado*, de 1984. Quando o cantor descobriu estar com aids, em 1987, seus temas se voltaram para a guerra contra um mal invencível, em que cada batalha ganha era motivo de comemoração. Dessa fase, não há como não lembrar do verso de *Boas Novas* ("Eu vi a cara da morte e ela estava viva"). O testamento musical de Cazuza, no entanto, é *O Tempo Não Pára*, faixa-título do disco ao vivo de 1989 e que também batiza o filme de Sandra Werneck e Walter Carvalho – cujo mérito maior é apresentar o compositor ao público mais jovem. Baseado no livro *Só as Mães São Felizes*, escrito por Lucinha Araújo e pela jornalista Regina Echeverria, *O Tempo Não Pára* é um retrato simpático – e bastante fiel – de uma figura que merece ser redescoberta.

Edição 1863. 21 de julho de 2004

UM LABIRINTO DE MEMÓRIAS

O importante é jamais esquecer, diz o surpreendente Charlie Kaufman em *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*

Isabela Boscov

Arrasado ao descobrir que sua namorada, Clementine, pagou a um médico para eliminá-lo das suas lembranças, Joel decide fazer o mesmo. Deitado em sua cama e inconsciente enquanto um técnico localiza suas memórias de Clementine e as apaga, Joel, porém, responde mal ao tratamento. Enquanto cada experiência que passou com a namorada ressurge e é brevemente revivida, há alguma parte dele que permanece alerta e se dá conta de que ele não vai se livrar apenas daquilo que lhe causa dor: os bons momentos estão escoando pelo ralo junto com os momentos

ruins – e até esses, afinal, ele gostaria de preservar. Em seu desespero, Joel tenta esconder Clementine em partes do seu cérebro que o técnico não mapeou. Ele a leva para as humilhações da adolescência e para as confusões da infância, correndo com Clementine por entre o labirinto daquilo que ele foi antes de conhecê-la, com o técnico sempre em seu encalço. Quanto mais imaterial a namorada se torna, maior sua certeza de que ele está cometendo um erro terrível: com ou sem Clementine ao seu lado, Joel precisa que ela exista. ***Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*** (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, tem as marcas de seu roteirista, o Charlie Kaufman de *Quero Ser John Malkovich*, *Adaptação* e *Confissões de uma Mente Perigosa* – um protagonista perdido no interior de sua própria cabeça, a ausência de delimitações entre o real e o surreal e, principalmente, o descaso pelas regras comumente aceitas sobre as complicações que a platéia é capaz de acompanhar.

Complicações não faltam em *Brilho Eterno*, mas a clareza com que Kaufman navega entre elas é testemunho da qualidade de sua escrita. Graças a ela, ao seu senso de humor e às ótimas interpretações de Jim Carrey e Kate Winslet, como o derrotista Joel e a impulsiva Clementine, o filme consegue apelar ao mesmo tempo à inteligência e aos sentimentos, e ser simultaneamente ficção científica e romance. Quanto mais Kaufman avança em seu trabalho, porém, mais seus quebra-cabeças deixam de parecer brincadeiras, e mais se constituem em buscas. Na história deslavadamente romântica que é o pretexto de *Brilho Eterno*, Joel atravessa toda uma vida de memórias para proteger Clementine da erradicação e ser capaz de se lembrar, ao acordar, de que a amou – e que a amaria de novo. No desenrolar lógico do roteiro, porém, o que de mais importante Joel encontra é a si mesmo, nas mais diferentes versões (e nos lugares e situações mais improváveis, graças ao talento do diretor Michel Gondry para traduzir visualmente os cenários criados pelo roteirista nessa viagem pela memória). Ser, portanto, é lembrar.

Não é difícil enxergar em *Brilho Eterno* uma espécie de manifesto a favor da autodescoberta tortuosa e dolorosa da psicanálise, e contra a felicidade química amplamente acessível das drogas da geração Prozac. Tirar o fio aos sentimentos e anestesiá-los, defende Kaufman, é tirar também da mente algo de sua capacidade de criar. Não por acaso, o roteirista foi buscar o título de seu filme no poema *Eloisa to Abelard*, do inglês Alexander Pope (1688-1744) – mais especificamente da parte em que Heloísa, lamentando o fim trágico de seu romance com Abelardo, diz que, antes que a alma de um amante recupere sua paz, ela terá de amar, odiar, ressentir-se, arrepender-se e dissimular. Tudo, diz Heloísa, menos esquecer. Joel e Kaufman, com certeza, concordam com ela.

DUPLA FACE

Num desempenho arrasador, Daniel Auteuil expõe uma farsa que fez fama na crônica policial

Isabela Boscov

Na vida pública, Jean-Marc Faure, o protagonista de **O Adversário** (*L'Adversaire*, França/Suíça, 2002), é pesquisador na área de cardiologia da Organização Mundial de Saúde, como atestam sua família e seus amigos, alguns deles íntimos desde os tempos da faculdade de medicina. Todos os dias, porém, quando sai para o trabalho e deixa em casa a mulher e os dois filhos pequenos, ele dirige a esmo, pára em algum acostamento e passa o dia todo ali, dentro do carro – isso há quinze anos. O salário que Jean-Marc traz todos os meses é na verdade fruto das retiradas constantes que ele faz dos investimentos que seus pais e sogros confiaram a ele – sem o conhecimento deles, obviamente. Em algum momento do segundo ano de universidade, por alguma razão, Jean-Marc entrou em curto-circuito e não fez seus exames. Sem conseguir seguir adiante nem voltar para trás, iniciou a farsa que, no momento em que o filme – em cartaz desde sexta-feira no país – o flagra, já se metamorfoseou em algo muito além disso. Nem interiormente Jean-Marc tem mais outra identidade que não essa. Assim, quando ela começa a ruir, ele passa primeiro por uma fase de negação da catástrofe iminente, manobrando dinheiro de uma conta para outra, de forma a tentar cobrir os rombos que abriu nelas. Depois, com um desespero que mal é capaz de discernir, ele protege sua mentira com uma série de crimes monstruosos.

Dirigido pela atriz francesa Nicole Garcia (que deixou Catherine Deneuve feia e triste em *Place Vendôme*), *O Adversário* se baseia na história verídica de Jean-Claude Romand, que em 1993 entrou com estrondo para a crônica policial francesa. Calçado numa interpretação arrasadora de Daniel Auteuil, o filme se torna tanto mais assustador pela austeridade com que Nicole conduz a desintegração do personagem. Não há aqui nenhuma tentativa de explicação para os atos de Jean-Marc ou para a falha interna que os originou – o próprio Romand, ao que tudo indica, nunca soube o que se passou com ele. Só o que se pode fazer é acompanhar, com impotência semelhante à das pessoas que cercam o falso médico, o desenrolar de um mal que nem ele próprio supunha estar ali.

Edição 1868. 25 de agosto de 2004

O CABELO DELE MUDOU...

...e a carreira de Tom Cruise também não vai ser a mesma depois do intenso *Colateral*

Isabela Boscov

Colateral (*Collateral*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, parece singularmente despreocupado com o fato de que Tom Cruise encabeça o seu elenco. Na belíssima seqüência introdutória, toda a atenção do filme está centrada em Max (Jamie Foxx), um motorista de táxi que se prepara meticulosamente para iniciar o turno da noite. No meio da confusão ensurdecidora da garagem, Max limpa o carro, coloca uma foto das Ilhas Maldivas no console, fecha as janelas para cortar o barulho e sai para o crepúsculo de Los Angeles como se estivesse em sua própria ilha. Por alguns minutos, ele vai compartilhá-la com sua primeira passageira do dia, uma promotora pública (Jada Pinkett Smith) com quem

tem uma discussão sobre a melhor rota – Max conhece todas, e as tem cronometradas – e com quem estabelece uma ligação que vai bem além de um flerte. É uma afinidade, que o diretor Michael Mann explora com deliberação e inspiração. Quando Cruise, de barba e cabelos grisalhos, e vestido de cinza dos pés à cabeça, entra no táxi de Max, todos os alicerces do filme já estão fincados – uma Los Angeles tumultuada e desconectada, e personagens que se definem, se reconhecem e se comunicam através de sua obsessão por trabalho. Todos aqui estão trabalhando madrugada adentro: a promotora, que vai começar um julgamento pela manhã, policiais de homicídio, agentes do FBI, trompetistas de jazz e, claro, Max e o personagem de Cruise, que se apresenta como Vincent.

Acenando com seis notas de 100 dólares, Vincent recruta o taxista para levá-lo a cinco locais diferentes nas horas seguintes. Na primeira parada, um corpo cai de uma janela no quarto andar sobre o carro de Max, que pergunta, apavorado, a seu passageiro: "Você o matou?". Vincent explica que não. As balas de seu revólver e a queda é que mataram o sujeito. Vincent tem outras quatro encomendas para despachar e, já que Max se inteirou involuntariamente desse fato, o que o assassino espera dele é o mesmo que ele próprio tem a oferecer: frieza, expediente e capacidade de propor soluções para os empecilhos que possam surgir. Além de respeito profissional, que será a base sobre a qual, novamente, motorista e passageiro irão estabelecer uma ligação e uma afinidade. É esse dado que de imediato tira *Colateral* da vala comum dos filmes sobre reféns e captores, ou sobre personalidades antagônicas que têm de conviver. Não há oposição aqui. Há apenas visões diversas, e curiosamente complementares, sobre uma crença comum: trabalho é trabalho, e tem de ser bem-feito.

Em qualquer criação de Michael Mann, da série *Miami Vice* a filmes como *O Informante* e *Ali*, essa ética do trabalho, seja ele qual for, é o que existe de mais importante. É condizente que Mann, de 61 anos, dirija *Colateral* sem pausas para respirar e transparecendo uma inquietação que não é o que se espera de alguém com sua longa experiência. Mann sabe tudo que há para saber sobre como fazer um filme. Mas essa bagagem, em vez de constituir um peso, é um estímulo a mais para que o diretor se imponha um sem-número de dificuldades lógicas. Um filme quase todo rodado à noite (com uma nova geração de câmera digital, muito mais sensível à cor), no encalço de um táxi que percorre sem parar uma das cidades mais espalhadas do mundo, é antes de tudo uma prova de resistência. A de Mann é comparável à de um maratonista, e quem tem de passar no teste é a platéia, desafiada a acompanhá-lo numa jornada espetacularmente intensa.

Mann também não é diretor de se rebaixar a fazer suspense com trunfos escondidos na manga. Como nos melhores noir, as cartas de *Colateral* estão sempre sobre a mesa. A mais alta delas – e, em tese, a mais arriscada – é obviamente Tom Cruise. Os especialistas da indústria de cinema há tempos vêm detectando um declínio na popularidade dos superastros do calibre de Cruise, Tom Hanks e Julia Roberts. Como a produção é cada vez mais voltada para os espectadores jovens, esses ícones já entrados na meia-idade não significam muito para a nova geração – e suas bilheterias recentes confirmam a teoria. Com *Colateral*, entretanto, Cruise não tenta agradar a quem não quer ser agradado e, com isso, se coloca um lance à frente do

jogo. Vincent é um sociopata sem atenuantes, o que é habitualmente considerado uma opção perigosa para um astro. Cruise torna-a ainda mais difícil: em vez de facilitar a condenação moral de Vincent, ele o dota de senso de humor, de uma inteligência pragmática que não há como não admirar e também de uma personalidade atraente. Sempre melhor em papéis que pedem mais exatidão física do que emocional, o ator tira todo o proveito dos diálogos curtos e incisivos do roteirista Stuart Beattie. Quando Max pergunta a Vincent há quanto tempo ele está na sua profissão, o matador devolve, sem um traço de ironia: "No setor privado? Há seis anos". É uma atuação econômica e obstinada, e a primeira em que Cruise deixa de ser Cruise para ser seu personagem. Muito bem orientado por Michael Mann, ele abriu mão inclusive do seu sorriso e da mania de usar o cabelo, aqui cortado à escovinha, como muleta dramática. Ainda que nunca mais se aventure por outro personagem como Vincent, o que Cruise fez em *Colateral* é o mais inatingível dos feitos para um astro de sua categoria: uma reinvenção.

Edição 1869. 1º de setembro de 2004

OS HERÓIS CONTRA BUSH

Até a eleição americana, Hollywood tem outra prioridade além do cinema. O que a indústria do entretenimento quer, em peso, é fazer o espetáculo da vitória democrata

Entre os 50 Estados da federação americana, a Califórnia equivale, do ponto de vista de um político, à jóia da coroa: é o Estado mais rico, o maior colégio eleitoral e um clássico reduto democrata que, vez por outra, cisma de fazer a carreira de algum republicano – como o atual governador Arnold Schwarzenegger e, antes dele, Ronald Reagan. Trata-se, enfim, da proverbial terra das oportunidades. Nada reluz tanto na Califórnia, entretanto, quanto aquele que é o seu patrimônio mais peculiar: a indústria do entretenimento, repleta de atores, produtores e chefões dispostos a colocar sua celebridade e seu vasto conhecimento de relações públicas a serviço do processo eleitoral. Agora que o próximo pleito presidencial está esquentando, essa comunidade tem mostrado um grau de mobilização sem precedentes. Sua missão: impedir a reeleição de George W. Bush e garantir que John Kerry seja o próximo chefe de Estado.

Existe um enclave republicano na Califórnia, evidentemente, e ele inclui algumas figuras de peso, como Mel Gibson, Bruce Willis e Charlton Heston. As fileiras democratas, contudo, compõem uma verdadeira galáxia, pelo porte e pelo número de seus astros. Sem falar em sua conta bancária. Um levantamento realizado na última eleição presidencial mostrou que cada código postal americano doou, em média, 35 000 dólares para a campanha. O código 90210 – o de Beverly Hills, uma das maiores concentrações de estrelas e bambambãs no planeta – somou 6,2 milhões de dólares. Há dois anos, a indústria do entretenimento galgou ao posto de maior financiadora dos comitês democratas. Desde 1989, a bolada que ela despejou nos cofres do partido totaliza 100 milhões de dólares (só para as eleições federais). É uma quantia apenas 14 milhões de dólares menor do que aquela doada ao Partido Republicano pelo lobby dos combustíveis. Com uma enorme diferença, assinalam os

analistas: ao contrário da turma do petróleo, o pessoal de Hollywood quer apenas assegurar a presença do seu partido no Executivo. E, lógico, aparecer em uma ou outra foto abraçado ao seu candidato. Ter amigos, em Los Angeles, é ter tudo.

Estima-se que 80% de Hollywood milite nas hostes democratas ou em causas correlatas, que vão do ambientalismo às leis favoráveis ao aborto e ao casamento entre gays. Não raro, os eventos promovidos em prol delas ostentam uma frequência mais nobre que a da noite do Oscar. Da velha-guarda – Warren Beatty, Paul Newman e Robert Redford – a Tom Hanks, Michelle Pfeiffer, Leonardo DiCaprio e Ben Affleck, todos se dispõem a adiar o jogo de golfe ou cancelar a visita ao spa para militar. Cada um de acordo com seu feitio, claro. O mais curioso na política à moda hollywoodiana é como ela se organiza em moldes semelhantes aos da indústria de cinema. Os astros até doam algum dinheiro, mas sua maneira favorita de contribuir é emprestar brilho à festa sem cobrar cachê – algo muito valorizado pelo pessoal de campanha, que conhece bem o poder de sedução desse nomes junto ao eleitorado. Os produtores, chefes de estúdios e megaagentes são mais generosos com suas posses materiais, e quase sempre trabalham como organizadores. Promovem jantares para arrecadação de fundos em suas mansões e ligam para certos números de telefone a que ninguém mais tem acesso. Assim como no seu dia-a-dia profissional, eles contam com assessores especializados que os orientam sobre quem são os candidatos mais promissores, quais são as causas do momento e de que maneira o dinheiro doado pode chegar mais longe. O quartel-general da DreamWorks (a produtora de Steven Spielberg, David Geffen e Jeffrey Katzenberg), por exemplo, abriga uma equipe de dez funcionários cujo trabalho é estritamente esse: ajudar os patrões a fazer política de forma eficaz. Como observou num artigo recente da *The Atlantic Monthly* o colunista especializado em mídia (e anti-Bush ferrenho) Eric Alterman, os democratas da Costa Oeste são tão empenhados quanto os de Washington, mas diferem num ponto importante: preferem endossar políticas a idealizá-las.

Existe, porém, uma elite entre essa já estratosférica militância californiana: as pessoas que definem causas, formam organizações, arregimentam membros para elas e, principalmente, fazem doações pesadas, na casa dos milhões de dólares. Em troca elas têm a certeza de que, se ligarem para a Casa Branca, serão atendidas (e bem atendidas) pelo seu morador. Robert Redford é o mais articulado integrante dessa elite, e os democratas o consideram tão apto a discutir políticas públicas quanto o mais preparado dos seus senadores. Redford gosta de agir nos bastidores – ao contrário de outra colega sua, Barbra Streisand, que consegue levantar 6 milhões de dólares para o Partido Democrata com uma única apresentação e adora um microfone (não só para cantar). Uma piada que corre em Los Angeles diz que dirigir filmes hoje é muito pouco para Barbra: há toda uma nação para ela comandar. O cineasta Rob Reiner, de *Harry e Sally – Feitos um para o Outro*, também é um incansável ativista, tão enérgico que, segundo Alterman, entrou para esse clube exclusivíssimo sem ter de pagar pelo ingresso. Certa ocasião, uma agente de campanha pediu uma doação para Reiner e, a fim de estimulá-lo, disse que Spielberg havia preenchido um cheque de 25 000 dólares. "Vou lhe dar muito mais", declarou o diretor – e entregou 5 000 dólares à agente,

explicando que, para ele, essa quantia equivalia a cinco vezes aquilo que 25 000 dólares significavam para Spielberg.

O número de zeros num cheque está longe de constituir problema para outros grandes financiadores dos democratas, como os empresários Steve Bing e George Soros, que também costumam se articular com Hollywood. Ou para David Geffen, o sócio de Spielberg, que levantou algo como 20 milhões de dólares para o Partido Democrata durante os dois mandatos de Bill Clinton. Segundo a *Atlantic Monthly*, tudo o que ele ganhou em troca foi uma noite como hóspede da Casa Branca. Esse desprendimento, por assim dizer, é o que Hollywood tem de mais atraente para os pleiteantes ao governo – isso e a sua capacidade de produzir espetáculos bem orquestrados, amparados por grandes orçamentos e que quase sempre são um sucesso de público. A guerra contra Bush promete ser, literalmente, cinematográfica.

ALERTA LARANJA

Os moradores de *A Vila* estão sob perigo. E a carreira de M. Night Shyamalan também

Isabela Boscov

É a Pensilvânia tranqüila e rural de fins do século XIX, e a aldeia não tem mais do que algumas dezenas de moradores. Ainda assim, eles vivem em perpétuo estado de alerta laranja: a floresta que delimita os contornos de seu vale próspero e ordeiro é dominada por criaturas tão terríveis que os habitantes de Covington nem mesmo conseguem dar um nome a elas. Em seu linguajar arcaico e formal, referem-se a elas apenas como "aqueles de quem não falamos". Covington vive uma trégua delicada com essa ameaça sobrenatural. O preço para evitar uma invasão é proibir terminantemente as incursões pela floresta – e, por extensão, o contato com o restante da civilização. O jovem Lucius (Joaquin Phoenix) é um dos que suportam esse isolamento com menor grau de estoicismo, e parece provável que suas escapadas para a zona proibida sejam a razão pela qual a trégua é quebrada, com desdobramentos que se pretendem misteriosos e surpreendentes. Pretendem-se, apenas, já que ***A Vila*** (*The Village*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, é uma construção tão artificial, e fundada numa idéia tão despropositada, que sua única revelação de fato relevante – além do talento e da vivacidade da novata Bryce Dallas Howard, que faz a cega Ivy – é quanto a obsessão do diretor M. Night Shyamalan por virar uma marca e um mito está pondo a perder uma carreira que começou da forma mais auspiciosa possível, com *O Sexto Sentido*.

Toda a maciça publicidade de *A Vila* gira em torno do nome de Shyamalan, como se seu elenco – composto ainda de William Hurt, Sigourney Weaver e Adrien Brody, entre vários outros excelentes atores – não tivesse a menor importância. E, pela forma como o diretor o trata, não tem mesmo. Tudo o que esse pessoal tem a fazer é se comportar como uma versão de teatro amador dos amish de *A Testemunha*, falando com muitas pausas e um vocabulário antiquado. Shyamalan empresta ainda de *A Bruxa de Blair*, de *Chapeuzinho Vermelho* (até no figurino cômico, de capa e

capuz ocre, que os personagens usam para se aproximar da floresta) e de fontes menos notórias, mas muito eficazes, como o romance *The Chrysalids*, do inglês John Wyndham. É uma colagem em que o nexos principal, o da idéia, está ausente. Por mais que surja a tentação de interpretar *A Vila* como uma alegoria do modo de vida americano e da reação do país ao terrorismo, o filme emite todos os sinais de que ela é só mais uma peça da colagem, algo de que o diretor se aproveitou a posteriori. Tudo, enfim, soma para o clima postiço e estéril de *A Vila*. Não há nada de errado em fazer um filme só para pregar alguns sustos na platéia e desafiá-la a resolver uma charada. O que mata, aqui, é a desfaçatez com que o diretor o traveste, e se traveste, de algo que ele não é. Quanto mais o sucesso de Shyamalan sobe à sua cabeça, mais seus filmes despencam ladeira abaixo.

Edição 1875. 13 de outubro de 2004

UM DESASTRE DE LEI

O projeto que cria a Ancinav é tão autoritário que não adianta tentar reformá-lo: o melhor mesmo é jogá-lo fora

Menina-dos-olhos do Ministério da Cultura, o projeto de lei que cria a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav) teve sua apresentação ao Congresso adiada para o início do ano que vem, quando se espera que a fogueira de discussões que ele alimentou já tenha se acalmado. Até lá, um conselho formado por nove ministros e dezoito profissionais do cinema e da TV discutirá os artigos mais espinhosos do projeto – dois deles, o 8 e o 43, tinham um teor autoritário tão evidente que não sobreviveram sequer à primeira leitura pública do projeto. Na semana passada, essas reuniões duraram mais de vinte horas. Outro encontro está marcado para os dias 19 e 20. A criação da Ancinav foi urdida entre junho de 2003 e agosto deste ano. Sua função seria "organizar a exploração de atividades cinematográficas e audiovisuais". Parte do lucro dessa indústria (que o ministro da Cultura, Gilberto Gil, calcula girar em torno de 15 bilhões de reais) seria usada na produção de mais filmes brasileiros e no aumento da produção de TV regional. Em tese, é isso. No entanto, sob a redação vaga da lei escondem-se ferramentas poderosas para que o governo manipule o setor, em vez de apenas "organizá-lo". Ainda que se esconda em pele de cordeiro, a lei da Ancinav é tributária da obsessão autoritária pelo controle social dos meios de comunicação – idéia que os autores do documento deixam escapar em sua exposição de princípios. O caso, então, não é discutir quais artigos do projeto descartar, e sim decidir se o correto seria picá-lo todo em pedacinhos ou guardá-lo no museu do entulho stalinista.

O projeto da Ancinav é, primeiro, de uma abrangência espantosa. O Ministério da Cultura tomaria para si a regulamentação das emissoras de TV, da produção e exibição cinematográfica, de alguns aspectos dos serviços de telefonia e até da arrecadação de direitos autorais, hoje responsabilidade de um órgão de classe, o Ecad. Além disso, é também de uma verticalidade sem precedentes. A agência ganharia o poder de investigar os planos estratégicos das empresas do setor audiovisual e seria a destinatária de uma receita vultosíssima, estimada em 400 milhões de reais e arrecadada por meio de novos impostos: taxas sobre comerciais,

sobre aluguel ou compra de vídeos e DVDs e sobre ingressos de cinema. As consequências de tais ações são profundas e danosas. Em alguns casos, avalia-se que a nova lei poderá desmontar segmentos inteiros dessa economia. Veja-se um caso isolado, o da taxa de 10% sobre os ingressos de cinema. O ingresso ficaria mais caro, o que:

- 1) tornaria o cinema uma diversão ainda mais elitista do que ele já é;
- 2) tornaria inviável a exibição dos filmes de menor apelo de público, como as produções de arte. As pequenas distribuidoras que lidam com esse material quebrariam: menor diversidade cultural e empregos perdidos;
- 3) neutralizaria o propósito de "expandir o parque exibidor nacional", que faz parte dos princípios do projeto. Pior ainda: poderia fazer com que o número de salas encolhesse em vez de crescer.

E assim por diante, e isso tudo só em relação a um detalhe do projeto. As redes de televisão, por exemplo, estão apreensivas por ter suas operações fiscalizadas ou reconfiguradas pelos cinco "xerifes" da Ancinav (os membros do conselho diretor, que serão nomeados pelo presidente da República), um perigo embutido em artigos aparentemente inocentes como o 42 do projeto de lei (veja quadro), e pela perspectiva quase certa de queda na sua receita publicitária, que a taxação de 4% sobre cada comercial veiculado acarretaria. O total da arrecadação em um ano, estimado em 250 milhões de reais, é mais do que o faturamento comercial de uma emissora como a Bandeirantes. Boa parte das TVs, aliás, trabalha com margens de lucro inferiores a 10%. Deduzido o novo tributo que o governo quer cobrar, não lhes sobriaria o suficiente para investir em equipamento e programação. Ou seja: à exceção da Globo, que abocanha 80% do mercado publicitário, as outras emissoras teriam seu funcionamento comprometido. Em vez de combater o monopólio, a medida o aprofundaria. Esse resultado, aliás, o de atirar numa coisa e acertar em seu oposto, é uma constante entre as diretrizes do projeto da Ancinav. Se ele for aprovado, só em três objetivos o governo terá alcançado pleno sucesso: o de devorar um bocado considerável da independência de um setor privado, o de se apoderar de parte de sua pujança econômica e o de colocar um cabresto firme nas empresas de telecomunicação.

Edição 1880. 17 de novembro de 2004

BEM-VINDO AO MUNDO DO AMANHÃ

Exceto os atores, absolutamente tudo é virtual na surpreendente aventura *Capitão Sky*

Isabela Boscov

O gigantesco *Hindenburg* se aproxima de Nova York até atracar no topo do Empire State Building, numa noite de nevasca de 1939: a cena que abre *Capitão Sky* e o

Mundo de Amanhã (*Sky Captain and the World of Tomorrow*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, é um desses momentos de beleza quase impossível do cinema-espetáculo americano. Impossível, aliás, em vários sentidos. Nunca um dos célebres dirigíveis alemães lançou âncora num arranha-céu nova-iorquino, e nenhum deles voava desde 1937, quando o *Hindenburg* pegou fogo. O mais importante, porém, é que nada que está diante dos olhos da plateia existe realmente. Repita-se: nada. Afora os atores (que atuaram diante do vazio) e uns poucos objetos de cena, tudo o que se vê em *Capitão Sky* é virtual, numa mistura de desenho, fotografias convencionais modificadas e imagens criadas em computador, soberbamente costuradas pela obstinação do diretor estreante Kerry Conran. Há quase uma década o mundo retrô-futurista de *Capitão Sky* é a mania – pode-se dizer que no sentido psiquiátrico mesmo – do americano Conran. Durante quatro anos, ele trabalhou em sua garagem, munido apenas de um computador Macintosh, para finalizar seis minutos de filme. Teria trabalhado assim outros quarenta, não fosse seu irmão Kevin (que assina a direção de arte do filme) tê-lo persuadido de que mais dinheiro e recursos seriam necessários. Graças a essa intervenção, o projeto ganhou o apoio do produtor e diretor Jon Avnet e a adesão de Gwyneth Paltrow e Jude Law, decisiva para que se chegasse ao orçamento de 70 milhões de dólares. A quantia é muito modesta para o resultado que se queria (e se conseguiu) alcançar, mas determinante para a ambição de Conran de evitar que sua cria fosse desfigurada pela pressão de produtores e marqueteiros. Em que pesem suas falhas, se há uma coisa de que não se pode acusar *Capitão Sky* é de ser um "filme de estúdio" – eufemismo que designa as confecções amorfas e despersonalizadas produzidas em série por Hollywood.

Capitão Sky é, para o bem e para o mal, uma matinê dos anos 30 e 40. O passageiro mais importante trazido pelo *Hindenburg* é um cientista, cujo sumiço quase imediato atíça a curiosidade da intrépida repórter Polly Perkins (Gwyneth Paltrow): o pesquisador é o sexto a desaparecer misteriosamente. Talvez todos os seis – e um sétimo que ainda se encontra livre – estejam ligados ao surgimento dos robôs colossais, da altura de prédios, que no mesmo dia marcham sobre Nova York e outras cidades do mundo, roubando suas fontes de energia. Com a ajuda de Joe Sullivan (Jude Law), o aviador que dá nome ao filme, Polly se propõe a desvendar a trama, numa aventura que leva a dupla a pontos diversos do planeta e até acima dele, na estação aérea comandada pela igualmente intrépida oficial britânica Franky Cook (Angelina Jolie, muito favorecida por um tapa-olho estiloso). Como não poderia deixar de ser, Polly e Joe são ex-namorados e atuais desafetos, do tipo que, mesmo sob fogo inimigo ou balançando sobre penhascos, acha tempo para discutir e trocar farpas. Conran casa, assim, vários dos gêneros mais em voga à época em que a ação é ambientada – a ficção científica à moda tanto de Flash Gordon quanto de *Metropolis*, a comédia romântica aprimorada por diretores como Ernst Lubitsch e Preston Sturges, em que o par central necessariamente vive às turras, as aventuras B e também o noir, que andava então em seus primeiros momentos. E o faz com o mesmo capricho com que esconde o alinhavo de seus fabulosos cenários virtuais. No seu roteiro, esses gêneros são como Polly e Joe: nasceram um para o outro.

É claro, porém, que há um preço a pagar por aderir tão estritamente a esse espírito passadista e a essa concepção visual singular. Passado o primeiro impacto dos

monumentais cenários art déco e da fotografia quase fantasmagórica, que combina a saturação do technicolor com o preto-e-branco, *Capitão Sky* começa a dar sinais de que não é fácil se mover com tanta bagagem às costas. Os diálogos meticulosamente moldados nos das comédias da época e as boas atuações de Law e Gwyneth se apequenam diante de tanta mise-en-scène e roubam um tanto do entretenimento. *Capitão Sky* poderia ser o mais audacioso de todos os híbridos – algo como uma aventura de Indiana Jones dirigida por um expressionista alemão –, mas que ele não chegue lá é, de certa forma, o custo da ambição. O que Conran fez foi dar forma concreta a uma miragem que já derrotou gente bem mais graúda do que ele, como George Lucas: a de um cinema finalmente livre das limitações do mundo físico. E por um preço até que módico.

À BEIRA DO ABISMO

Em *Contra Todos*, a ruína está sempre à espreita de uma família da periferia paulistana

Isabela Boscov

Em *Contra Todos* (Brasil, 2004), em cartaz a partir de sexta-feira no país, o diretor Roberto Moreira acompanha a dissolução súbita de um pequeno grupo de pessoas na massacrante periferia paulistana: a adolescente Soninha (Silvia Lourenço), que vive em choque com a madrasta insatisfeita (Leona Cavalli) e com o pai, Teodoro (Giulio Lopes), um matador disfarçado em moralista. Teodoro e família estão, aparentemente, a salvo de bater no fundo do poço. Têm carro, casa com um quarto para cada um e bife no jantar. Contabilizados como estatística, ficariam no azul, e não no vermelho. É aí que *Contra Todos* soa o alarme: esse é um falso equilíbrio, e basta um passo para lá ou para cá para que se despenque num sem-número de abismos possíveis.

A estréia em longa-metragem de Moreira compartilha com dois grandes filmes da safra recente – *Cidade de Deus* e *O Invasor* – o foco na desagregação social brasileira e no caráter infeccioso da violência. O que torna esses filmes instigantes, porém, não é o fato de eles falarem de miséria, caos e violência: é muito mais mostrar como o diretor chegou a um mundo que não é o seu. *Cidade de Deus*, por exemplo, nasceu dentro da favela, nas histórias registradas pelo autor Paulo Lins, e se integrou a ela durante a filmagem. *O Invasor* era protagonizado não pelo bandido designado no título, e sim por dois engenheiros – em muito semelhantes a qualquer pessoa na platéia do cinema ou atrás da câmera, portanto – que em dado momento colidiam, e se confundiam, com ele. *Cidade de Deus* e *O Invasor* eram, de certa forma, relatos de viagem. Em *Contra Todos*, esse trajeto não é visível. O filme está imerso na periferia e a retrata com um estilo bem mais próximo do documental do que do ficcional. Em vez do novo "a vida como eu a vi", tem-se o antigo "a vida como ela é". Às inquietações que o filme quer suscitar, então, se acrescenta uma outra – a de que a ficção se pretenda confundir com o documentário, com prejuízo para ambos.

Edição 1884. 15 de dezembro de 2004

O JAPÃO É UM PALCO

Um samurai cego, duas gueixas letais e um número de sapateado: em *Zatoichi*, todos escondem surpresas

Isabela Boscov

O homem cego sentado à beira da estrada parece um alvo fácil para o bando de malfeitores que o aborda. Só dois ou três bandidos, porém, sobreviverão para contar como ele é não o mero massagista que finge ser, e sim um samurai que permanece sem rival no manejo da espada. Também as duas jovens gueixas que descansam numa hospedaria do vilarejo parecem inocentes – mas só até usarem as cordas do seu shamisen, o tradicional alaúde japonês, para estrangular o cliente. E o rapaz que chega com a mulher à mesma aldeia é obviamente um ronin, um samurai sem senhor. O que não está à vista é que ele é também um samurai sem honra, já que se dispõe a trabalhar para a gangue da Yakuza – a máfia japonesa – que está levando os aldeões à ruína com suas extorsões. Tudo em *Zatoichi* (Japão, 2003), que estréia nesta sexta-feira no país, é uma questão de representação. O próprio filme do diretor Takeshi Kitano (que faz ainda o papel do massagista-espadaachim) segue esse credo: posa de aventura tirada da ficção popular – no que é muito divertido –, mas acaba se revelando algo bem mais complicado.

Zatoichi é, antes de tudo, uma resposta aos vários filmes recentes que adotam o estilo chinês de filmar artes marciais. Se neles a beleza está na agilidade e nos vôos impossíveis, aqui a poesia está no oposto: uma precisão tão extrema que beira a imobilidade. Nenhum gesto dos samurais pode avançar, no tempo ou no espaço, além do absolutamente necessário. Até as gotas de sangue das vítimas de Zatoichi parecem resistir à gravidade: elas ficam em suspenso por uma fração de segundo além do esperado, densas como tinta. Kitano tem um olhar apuradíssimo para as composições e as cores, e aqui ele soma a esse talento um ouvido soberbo. O mundo do cego Zatoichi é o dos sons, e todas as ações cotidianas, das enxadas dos camponeses entrando na terra à lenha sendo partida pelo machado, viram cadências musicais.

Zatoichi, o samurai cego que defende os oprimidos, foi o protagonista de 26 filmes e 100 episódios de televisão entre 1963 e 1989, sempre interpretado pelo ator Shintaro Katsu. No Japão, não há quem não conheça o personagem. O que Kitano faz com ele, entretanto, não tem nada a ver com as adaptações americanas de séries de TV. O diretor dos excepcionais *Hana-Bi* e *Dolls* recria Zatoichi para seus próprios fins: um diálogo em que participam uma visão intensamente nipônica a respeito de valores como honra e justiça, mais a conexão Hollywood-Japão exemplificada por filmes como *Os Sete Samurais*, e também um tanto de filosofia pós-moderna, em que o filme de samurai não é só um gênero decalcado do passado. Como o faroeste, ele reinventa uma identidade nacional para as gerações presentes, e o faz com tanta força que a ficção passa a integrar a realidade. Se parece estranho que o filme se encerre com um número de sapateado dançado por camponeses e camponesas em trajes típicos do Japão medieval, é aí que está a

beleza do que Kitano fez. Contagiados pela dança, os intérpretes despem momentaneamente seus personagens, deixando entrever uma alegria e uma espontaneidade insuspeitas. Talvez, então, o Japão como ele se apresenta ao mundo também não passe de uma encenação, que de tanto ser repetida se tornou quase verdadeira.

CANALHA INOFENSIVO

Refilmagem drena todo o sangue de Alfie, um dos personagens mais cruéis dos anos 60

Isabela Boscov

Em 1962, o dramaturgo inglês Bill Naughton criou um dos personagens mais cruéis da excelente ficção britânica daquela década – o motorista Alfie, que elogiava as mulheres dizendo que elas estavam em ótimo estado, como se falasse de um carro, e se referia a elas não pelo pronome feminino "she", mas pelo neutro "it" dos objetos e animais. Levado primeiro ao rádio, depois ao teatro londrino e à Broadway, Alfie chegou ao cinema em 1966, interpretado por Michael Caine, e virou um ícone cultural. Alfie usava suas namoradas como serventes, largava a mãe de seu filho porque ela exigia dele coisas que um homem nunca deve ceder a uma mulher (por exemplo, respeito) e seduzia e engravidava a esposa de um amigo por falta de coisa melhor para fazer naquela tarde. Alfie, porém, não inferiorizava as mulheres só porque era um cafajeste, e porque seu mundo pré-feminista o autorizava a isso. Na atuação furiosa de Caine, suas atitudes desprezíveis mascaravam seus próprios complexos de inferioridade, rejeição e inadequação – todos com aquele odor inconfundível de fixação edipiana. Do ponto de vista emocional, Alfie era, enfim, um exemplar mutilado e fracassado da espécie masculina. Homens assim existem hoje como antes, mas a condição da mulher mudou. O estigma associado àquelas que vivem um caso extraconjugal, estão sozinhas no mundo ou têm uma gravidez indesejada é bem menos duro. Modernizar o personagem, portanto, é difícil. O que não significa que Charles Shyer, diretor e co-roteirista do novo **Alfie – O Sedutor** (*Alfie*, Inglaterra/Estados Unidos, 2004), em cartaz a partir de sexta-feira, tivesse de optar logo de cara pelo caminho mais fácil.

Interpretado por Jude Law – que é lindo e bom ator, mas inócuo no papel –, Alfie agora dirige limusines em Nova York, e não na esqualida região leste de Londres. Num passe (ruim) de mágica, sumiram as distinções de classe. Sem que se saiba como, também, Alfie tem dinheiro para vestir Zegna e calçar Prada. Nem seu charme perverso, que era a ferramenta de sobrevivência do original de Caine, ele precisa exercitar: as mulheres caem a seus pés. O problema de Alfie, agora, se resume a não querer compromissos – o que é ao mesmo tempo um direito do cidadão e um motivo bem mais canalha para se servir de uma conquista sexual do que um laço materno incompleto. O que o filme prega é que, se Alfie se emendar, ele será feliz na monogamia. Não há remendo, porém, que dê jeito num filme tão insincero.

GUERRA AO NATAL

O irreverente *Papai Noel às Avessas* não vê o que festejar

Isabela Boscov

O diretor americano Terry Zwigoff diz que os Natais de sua infância eram ocasiões estranhas, com uma árvore mixuruca e algumas velas de Hanuka (sua família é judia), e que a única foto sua numa dessas festas revela um menino de 4 anos perplexo com a lanterna a pilha que ganhou dos pais. Zwigoff é, portanto, o sujeito certo para dirigir *Papai Noel às Avessas* (*Bad Santa*, Estados Unidos, 2003). No filme, que estréia nesta sexta-feira, Billy Bob Thornton é um vagabundo alcoólatra que, todo fim de ano, se emprega como Papai Noel em lojas de departamentos – que depois ele assalta junto com seu comparsa, um anão que se veste de elfo. Thornton chega sempre bêbado e imundo ao emprego, vomita nas crianças e profere palavrões com a inspiração de quem recita em pentâmetro iâmbico. Ao arrombar uma casa, ele se envolve, sem querer, com um menino de 8 anos tão desajustado quanto ele próprio. Os dois acabam estabelecendo um vínculo que de normal não tem nada, mas que de alguma forma serve a ambos. Como em seus ótimos trabalhos anteriores – *Mundo Cão* e o documentário *Crumb* –, Zwigoff oferece compaixão a personagens que habitualmente seriam tratados como detestáveis. Seu filme é, em suma, contraprogramação natalina da melhor estirpe.